Poiésis

35

ISSN 2177-8566

O QUE PODE UMA CURADORIA DESCOLONIAL?

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF
Volume 21, Número 35, Jan./Jun. 2020

ISSN 2177-8566

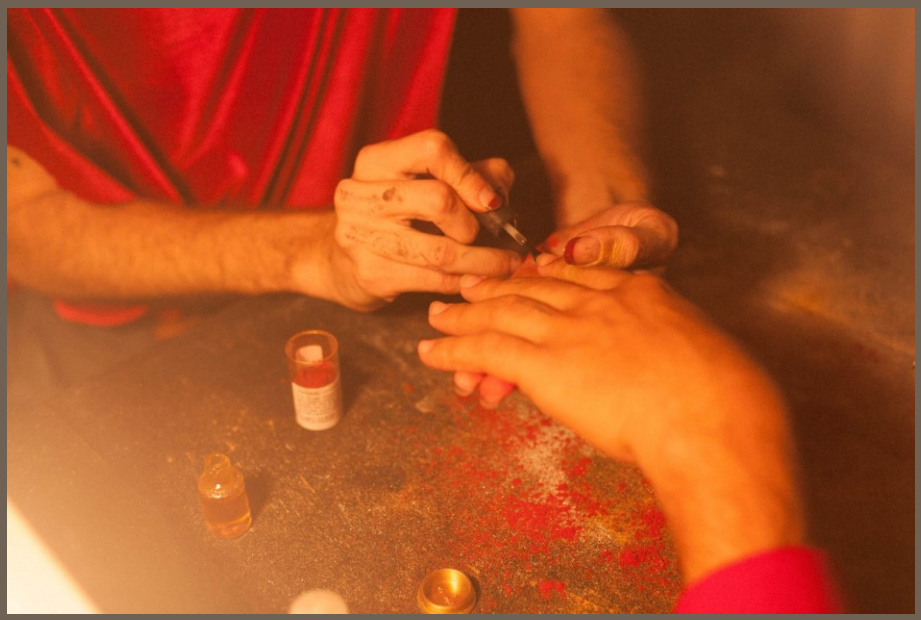


Imagem da capa:
Registro do encontro NAVALHA: manicure show, concebido e curado por Ana Matheus Abbade, durante a mostra *Os Corpos são as Obras* no espaço Despina, Rio de Janeiro, em 2017. A imagem aparece nesta edição no artigo de Guilherme Altmayer, *Notas para uma curadoria transviada*.
(Imagem: VidaFodona)

[A Poiésis agradece a permissão para a publicação da imagem na capa desta edição].

Poiésis

35

ISSN 2177-8566

O QUE PODE UMA CURADORIA DESCOLONIAL?

Editor: Luiz Sérgio de Oliveira
Organizadores do dossiê: Ricardo Basbaum e Manoel Silvestre Friques
Volume 21, Número 35, Jan./Jun. 2020
https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Universidade Federal Fluminense
Rua Tiradentes 17 - Ingá - Niterói - RJ - CEP 24.210-510
Telefone: (55+21) 2629-9672 - E-mail: poiesis.uff@gmail.com

Universidade Federal Fluminense

Instituto de Arte e Comunicação Social

Poiésis / Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Editor

Luiz Sérgio de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Coeditores

Beatriz Cerbino, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Leandro Mendonça, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luciano Vinhosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Martha Ribeiro, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Ricardo Basbaum, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tania Rivera, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tato Taborda, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Conselho Editorial

Ana Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Andrea Copeliovitch, Universidade Federal Fluminense, Brasil
André Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Carolina Araújo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Carolina Vanegas Carrasco, Universidad Nacional de San Martín, Argentina
David M. Sperling, Univ. de São Paulo, São Carlos, SP, Brasil
Gilbertto Prado, Universidade de São Paulo, Brasil
Giuliano Obici, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Jorge Vasconcellos, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Josette Trépanière, Université du Québec, Canadá
Ligia Dabul, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luizan Pinheiro da Costa, Universidade Federal do Pará, Brasil
Luiz Guilherme Vergara, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Maria Luisa Távora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Mariana Pimentel, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Marta Strambi, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Martha D'Angelo, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Mauricius Farina, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Monica Zielinsky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Nina Tedesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Paola Secchin Braga, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Pedro Hussak, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil
Regina Melim, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Sally Yard, University of San Diego, Estados Unidos
Sheila Cabo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Viviane Matesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Revisores/Pareceristas - 2019-2020

Alice Martins, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Almerinda da Silva Lopes, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Aparecido José Cirillo, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Beatriz Pimenta Velloso, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Beatriz Rauscher, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
Carlos Augusto Moreira da Nóbrega, Univ. Fed. do Rio de Janeiro, Brasil
Carolina Vanegas Carrasco, Univ. Nacional de San Martín, Argentina
Elisa de Magalhães, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Ivair Reinaldim, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Lucia Gouvêa Pimentel, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Luiz Cláudio da Costa, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Malu Fragoso, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Maria de Fátima Morethy Couto, Univ. Estadual de Campinas, Brasil
Maria Luisa Távora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Marta Strambi, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Mauricius Farina, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Mônica Zielinsky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Nara Cristina Santos, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Paulo Reis, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Ricardo Maurício Gonzaga, Univ. Federal do Espírito Santo, Brasil
Sheila Cabo Geraldo, Univ. do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Sylvia Furegatti, Universidade Estadual de Canpinas, Brasil

Equipe de Produção

Design gráfico: Duplo Criativo
Revisão linguística: Caroline Alciones de Oliveira Leite e Luiz Sérgio de Oliveira

Agradecimentos aos Colaboradores da Poiésis 35

Adryana Diniz Gomes
Aline Leal
Ana Matheus Abbade
Caroline Alciones de Oliveira Leite
Edgar Calel
Elena Lespes Muñoz
Emanuel de Almeida
Florencia San Martín
Francisco Fernandes
Gerald McMaster
Guilherme Altmayer
Ícaro Lira
Idjahure Kadiwel
Isabela Souza da Silva
Jean Carlos de Souza dos Santos
Jessy Kerolayne Gonçalves Conceição
Keyna Eleison
Leonardo Felipe Vieira Ribeiro
Lorena de Paula Perasoli
Lucas Brasil Vaz Amorim
Luiz Sérgio de Oliveira
Manoel Silvestre Friques
Mariah Rafaela Silva
Mariana Rosa e Silva Santos
Marta Strambi
Mauricius Martins Farina
Paola Barreto Leblanc
Rafael Melo
Ricardo Basbaum
Sebastián Eduardo Dávila
Sérgio Roclaw Basbaum
Thaiane Moreira de Oliveira
VidaFodona
Yhuri Cruz

Poiésis é uma publicação *online* semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Endereço eletrônico: http://www.periodicos.uff.br/poiesis/

© 2020 by PPGCA – É permitida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação, desde que para fins não comerciais e que os créditos e referências à publicação e aos autores sejam preservados. Os trabalhos publicados nesta edição são de responsabilidade exclusiva de seus autores, assim como a autorização para a publicação das imagens contidas em seus respectivos artigos.

Esta publicação está licenciada junto à Creative Commons; Atribuição: Não Comercial, Sem Derivações - 4.0 Internacional.

SUMÁRIO

[REVISTA POIÉSIS, v. 21, n. 35, jan./jun. 2020]

7 **EDITORIAL**

DOSSIÊ: ***O que pode uma curadoria descolonial?***
Organização: Manoel Silvestre Friques, Ricardo Basbaum

11 ***[Apresentação] O que pode uma curadoria descolonial?***
Manoel Silvestre Friques, Ricardo Basbaum

17 ***Notas para uma curadoria transviada***
Guilherme Altmayer

35 ***Cura-dor: sobre contágios, fissuras e práticas anticoloniais***
Mariah Rafaela Silva, Emanuel de Almeida, Lorena de Paula Perasoli

59 ***Eixos (ensaio visual)***
Yhuri Cruz

71 ***Galpão Bela Maré: sentidos e práticas curatoriais urgentes***
Isabela Souza da Silva, Jean Carlos de Souza dos Santos

87 ***Lições da pedra (ensaio visual)***
Ícaro Lira, Elena Lespes Muñoz

109 ***O que pode ser uma curadoria descolonial?***
Keyna Eleison

121 ***"O homem adora o que é doce e óbvio", de Colette Omogbai***
Keyna Eleison, Aline Leal

125 ***Série Mesa de Griot (ensaio visual)***
Luanda (Patrícia Francisco)

141 ***Arte contemporânea indígena e indigeneidade global: entrevista de Gerald McMaster a Idjahure Kadiwel***
Gerald McMaster, Idjahure Kadiwel, Aline Leal, Manoel Silvestre Friques

163 ***Memoria del movimiento (ensaio visual)***
Edgar Calel, Sebastián Eduardo Dávila

PÁGINA DA ARTISTA

179 *Caminhada lunar, 2019.*
Francisco Fernandes

TRADUÇÃO

193 *Temporalidade descolonial em The Kissinger Project de Alfredo Jaar*
Florencia San Martín, Rafael Melo, Caroline Alciones de Oliveira Leite, Luiz Sérgio de Oliveira

ARTIGOS

237 *A aura da presença em processos de deslocamento: nas ruínas do playground*
Mauricius Martins Farina

263 *"Barroquinha te chama": Caminhada sonora e reterritorialização de povos afro-diaspóricos na Bahia Oitocentista*
Paola Barreto Leblanc, Lucas Brasil Vaz Amorim

279 *Curadoria e rótulos identitários: a madeira em certa arte contemporânea do Nordeste*
Pedro Ernesto Freitas Lima, Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

297 *Linguagem em carne viva: corpo, percepção, linguagem (rumo a uma semântica aberta do gesto)*
Sérgio Roclaw Basbaum

325 *Contato fílmico: relações táteis no cinema argentino contemporâneo*
Leonardo Felipe Vieira Ribeiro

PESQUISA EM PROCESSO

345 *A máscara não pode ser esquecida*
Jessy Kerolayne Gonçalves Conceição

363 *Afetos e Liberdade Muscular*
Mariana Rosa e Silva Santos

375 *Mediação entre públicos e obras pensada dentro da Escola-Floresta: uma dança em três movimentos*
Adryana Diniz Gomes

RESENHAS

397 *"Si el cielo existe, se llama Perú"*
Luiz Sérgio de Oliveira

editorial

Editorial

Apresentando o dossiê organizado por Manoel Silvestre Friques e Ricardo Basbaum, a *Poiésis* alcança a sua 35ª edição. Intitulado "O que pode uma curadoria descolonial?", o dossiê traz "uma série de questões relacionadas ao exercício e à prática descolonial da arte contemporânea brasileira e global", entendendo que, "já há algumas décadas, as exposições de arte têm sido locais para o exercício do pensamento descolonial", nas palavras dos organizadores do dossiê. No enfrentamento de questões de tamanha urgência para o pensamento crítico em convergência com as práticas da arte contemporânea, o dossiê conta com artigos, ensaios visuais e entrevistas assinados por Guilherme Altmayer, Mariah Rafaela Silva, Emanuel de Almeida, Lorena de Paula Perasoli, Yhuri Cruz, Isabela Souza da Silva, Jean Carlos de Souza dos Santos, Ícaro Lira, Elena Lespes Muñoz, Keyna Eleison, Aline Leal, Luanda (Patrícia Francisco), Gerald McMaster, Idjahure Kadiwel, Manoel Silvestre Friques, Edgar Calel e Sebastián Eduardo Dávila.

Na sequência da edição, a Página do Artista apresenta um ensaio visual, realizado a partir da performance de Francisco Fernandes no Centro da cidade de São Paulo. Com imagens de Rodrigo Erib e Pedro Amorim, "Caminhada lunar" traz/faz referências à "suposta", segundo o artista, chegada do homem à lua há 50 anos em 2019.

Em seguida, a *Poiésis* apresenta a tradução de um artigo de Florencia San Martin, publicado em maio de 2019 no *ASAP/Journal* (The Association for the Study of the Arts of the Present), editado pelo Johns Hopkins University Press. No artigo intitulado "Temporalidade descolonial em *The Kissinger Project* de Alfredo Jaar", Florencia San Martín nos lembra que a ditadura militar chilena tinha na "implementação do livre mercado" um fator destacado em sua agenda política, ressaltando ainda que "o econômico, o político e o social operam em conexão um com o outro". A tradução é assinada por Rafael Melo, Caroline Alciones de Oliveira Leite e Luiz Sérgio de Oliveira.

Na continuidade da edição, a seção dos Artigos traz um conjunto de contribuições que ampliam os debates em outras direções para além das questões da descolonialidade, em pesquisas que reverberam as pluralidades da produção das artes no contemporâneo. Os artigos são de autoria de Mauricius Martins Farina, Paola Barreto Leblanc, Lucas Brasil Vaz Amorim, Pedro Ernesto Freitas Lima, Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, Sérgio Roclaw Basbaum e Leonardo Felipe Vieira Ribeiro.

Como novidade, a *Poiésis* 35 traz a seção Pesquisa em Processo. Dedicada à publicação exclusiva de pesquisas em andamento em programas de pós-graduação, do Brasil e do exterior, nas áreas que mantêm afinidade com o escopo de interesses da *Poiésis*, Pesquisa em Processo, em sua primeira edição, apresentação as contribuições de Jessy Kerolayne Gonçalves Conceição, Mariana Rosa e Silva Santos e Adryana Diniz Gomes.

A seção Resenhas fecha a edição 35 da *Poiésis* como uma resenha de Luiz Sérgio de Oliveira, intitulada "Si el cielo existe, se llama Perú", a respeito da exposição *Crónicas Migrantes*, em cartaz no Museo de Arte Contemporáneo de Lima de 12 de setembro de 2019 a 2 de fevereiro de 2020.

Para concluir, nossos agradecimentos a todas e a todos que empenharam seus esforços para a realização desta nova edição da *Poiésis*, em especial aos organizadores do dossiê "O que pode uma curadoria descolonial?": Manoel Silvestre Friques e Ricardo Basbaum.

Os Editores

dossiê . O que pode uma curadoria descolonial?

(Manoel Silvestre Friques, Ricardo Basbaum , org.)

O que pode uma curadoria descolonial?

Manoel Silvestre Friques (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil) *
Ricardo Basbaum (Universidade Federal Fluminense, Brasil) **

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40530

O dossiê temático da Revista Poiésis 35 traz a público uma constelação de artistxs e autorxs que discutem, em entrevistas, textos e ensaios visuais, uma série de questões relacionadas ao exercício e à prática descolonial da arte contemporânea brasileira e global. Parte-se aqui da constatação de que, já há algumas décadas, as exposições de arte têm sido locais para o exercício do pensamento descolonial[1], por meio de obras e práticas que privilegiam os processos de subjetivação, de simbolização e de representação subalternizados, bem como a performatização de histórias e culturas não-hegemônicas.

* Manoel Silvestre Friques é Professor Adjunto do Departamento de Engenharia de Produção da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (UFRJ). Atualmente realiza pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF). E-mail: manoel.friques@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-0106-2006

** Ricardo Basbaum é artista, curador e Professor Titular Livre do Departamento de Arte do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, com atuação como Professor Permanente no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. E-mail: ricardobasbaum@gmail.com

Em um dado momento, estas práticas eram reunidas em torno de uma perspectiva curatorial euro-americana através do olhar ambivalente da figura do curador (particularmente inserido nos circuitos institucionais e econômicos privilegiados), que, por meio de um gesto condescendente às alteridades, se dispunha a inseri-las em um enquadramento hegemônico, delineado sob narrativas e fluxos históricos dominantes. Contudo, atualmente, não apenas as obras e os processos artísticos, mas, notadamente, as práticas curatoriais, estão sendo apropriadas por povos subalternizados, fazendo com que o espaço expositivo – que inclui o espaço das obras, mas não se limita a elas, envolvendo também novas institucionalidades e a produção de outros públicos e comunidades – seja um campo de experimentação de olhares, sentidos e saberes deixados à margem pela historiografia tradicional da arte. Museus indígenas, práticas *cuir* e contrassexuais, performances feministas, afro-brasileiras e ameríndias nos fazem constatar a fertilidade de perspectivas artísticas e curatoriais descolonizantes que se propõem a redistribuir as cartas do jogo histórico, reconhecendo a importância de uma intervenção também na economia do discurso. Tais práticas revelam narrativas e posicionamentos que questionam os regimes de inteligibilidade, visibilidade e sensorialidade herdados do modernismo estadunidense e das tradições artísticas do velho continente.

O esforço deste dossiê temático não foi, portanto, o de reunir um conjunto de contribuições em uma experiência de arquivo taxonômica ou classificatória que objetificaria cada uma delas em seus grilhões identitários e guetos essencializantes. Se concordamos com Grada Kilomba (2019, p. 28) quando afirma que "a passagem de objeto a sujeito é o que marca a escrita [e, para nós, a produção artística contemporânea] como um ato político", por outro lado, não compreendemos este sujeito como alguém encarcerado em identidades fixas. Em outras palavras, se este dossiê agrupa contribuições autorais de curadorxs e artistxs negrxs, indígenas, bixas, trans e mulheres, não o faz, evidentemente, para reforçar figuras exóticas e objetificadas por um olhar heteronormativo, colonial e fetichista. Pois, como a leitora poderá facilmente constatar, cada uma das contribuições põe em marcha, por distintos meios e modos, processos de desidentificação (MUÑOZ, 2016; PRECIADO, 2011; BUTLER, 2017) que problema-

tizam as premissas puristas bem como as verdades aparentes que governam o pensamento hegemônico sobre tais identidades e as questões daí derivadas e correlatas. Sendo assim, concordamos tanto com Stuart Hall (2013, p. 382) quanto com Gayatri Spivak a respeito da necessidade, mas insuficiência, de um "essencialismo estratégico" em relação às lutas identitárias, tendo em vista o perigo – recorrente – de naturalização de diferenças historicamente construídas. As contribuições provêm de corpos falantes (PRECIADO, 2017) e de sujeitos falantes (KILOMBA, 2019, p. 74), enquanto processos de subjetivação que, se por um lado lançam mão de essencialismos estratégicos (*a* bixa, *a* mulher, *o* indígena etc.) tão somente para questionar os rótulos identitários a eles atribuídos por processos de subalternização, por outro reconhecem sua singularidade e força políticas na produção de novas formas de vida e formas de existência.

Estes movimentos de desidentificação de corpos e sujeitos falantes são inseparáveis, por sua vez, de processos de descolonização do conhecimento e do inconsciente. (ROLNIK, 2019, p. 29) Quanto a isso, referimos aqui ao título deste dossiê, qual seja, à pergunta "o que pode uma curadoria descolonial?". Nela, o verbo cumpre uma função decisiva, na medida em que entendemos, a partir de Foucault, que os jogos e as relações de *poder* são jogos e relações de *saber* e de produção de *subjetividade*. Quando propomos tal pergunta, estamos aqui abrindo mão do pensamento abissal responsável pelo estabelecimento de fronteiras coloniais que demarcam os territórios – respectivos a brancos e não brancos; homens e mulheres; heterossexuais e não-binários; cis e trans; normal e abjeto – rumo a uma ecologia de saberes (SANTOS, 2007), que considera a "inesgotável diversidade epistemológica do mundo" e aponta para uma "radicalização democrática não-essencialista" (MOUFFE, 2019).

Sendo assim, podemos dizer que todas as contribuições se traduzem em respostas afirmativas – é bell hooks quem lembra que "a teoria" é "um local para cura" (hooks, 2017). Uma curadoria descolonial pode, como discutem Mariah Rafaela da Silva, Emanuel de Almeida e Lorena de Paula Perasoli em "Cura-dor: sobre contágios, fissuras e práticas anticoloniais", expor as premissas hegemônicas que governam os dispositivos universitários (Departamentos, ementas,

políticas expositivas etc.) no mesmo compasso em que propõem processos de cura das feridas e traumas coloniais. Mas uma curadoria descolonial pode recusar a cura e problematizar a assimilação mesma de descolonialidade, sugerindo uma compreensão deste ofício enquanto exercício coreográfico que mobiliza corpos, sujeitos, meios expressivos e movimentos, conforme propõe Keyna Eleison em um ensaio que replica, tão somente para produzir cortes e incisões, a pergunta que batiza este dossiê. A partir do ensaio de Keyna, tomamos conhecimento do Manifesto "O homem adora o que é doce e óbvio", elaborado pela artista nigeriana Colette Omogbai em 1965, no qual a autora expõe a docilidade de um sistema de arte fundado na fragilidade de um realismo naturalizante perpetrado pelo homem colonial. O manifesto ganha aqui tradução de Keyna Eleison e de Aline Leal.

Uma curadoria descolonial pode expandir, problematizando os regimes de expressões e fruições artísticas, o circuito artístico vigente por meio da inauguração de um equipamento cultural em uma zona periférica da cidade, como ocorre com o Galpão Bela Maré, localizado em Nova Holanda, na Favela da Maré, no Rio de Janeiro, conforme registram Isabela Souza da Silva e Jean Carlos de Souza dos Santos em "Galpão Bela Maré: sentidos e práticas curatoriais urgentes". Ou ainda, definindo-se enquanto uma tomada de posição a partir de agenciamentos coletivos, uma curadoria descolonial pode mobilizar um grupo de artistes para, através de práticas insurgentes, promover abalos tanto no sistema cisheteronormativo quanto no sistema das artes, tal como registra Guilherme Altmayer em "Notas para uma curadoria transviada". Uma curadoria descolonial pode também, a partir das fenomenologias ameríndias, pôr em movimento um processo de indigenização de currículos e espaços expositivos, tal como negrita o professor universitário e curador indígena canadense Gerald McMaster em sua entrevista ao antropólogo Idjahure Kadiwel.

Fundamentalmente, uma curadoria descolonial pode pôr em diálogo sujeitos, processos e criações comprometidos com novos regimes de inteligibilidade e de visibilidade, tais como os ensaios visuais de Ícaro Lira, Yhuri Cruz, Edgar Calel e Luanda (Patrícia Francisco). Em "Lições da Pedra" – título retirado de sua exposição em Paris em 2019-20 –, Lira reúne trabalhos que, a partir da combinação de objetos e elementos heteróclitos, performatizam, por assim dizer, os

silenciamentos e deslocamentos dos regimes históricos. Assim como faz, de modo distinto, Edgar Calel, em registros de ações e exposição que dão a ver, em "Memoria del Movimiento", uma estética da diáspora ameríndia. Em "Eixos", Cruz propõe um exercício gráfico-arquitetônico das páginas, reforçando os questionamentos afrodiaspóricos recorrentes em obras que consideram a história enquanto uma produção ficcional – de visibilidades e apagamentos – calcada na construção de monumentos. Por sua vez, Patrícia Francisco, em "Série Mesa de Griot", delineia aspectos politizantes das práticas religiosas de matriz africana, desdobrando vivências advindas da experiência espiritualizada em terreiros de Umbanda – através do nome Luanda, apresenta práticas coautorais, decorrentes de suas relações com entidades afro-brasileiras.

Heterotopias, pontes, desidentificações, desterritorializações, rotas, fissuras, hibridações, indigenizações, insurgências, latinoamefricanizações, transviamentos, descentralizações, agenciamentos, rituais, espiritualidade: tudo nos leva a crer, a partir da constelação de contribuições desta edição da Revista Poiésis, que uma curadoria descolonial pode, e muito – urgentemente.

Notas

[1] Utilizamos o termo descolonial aqui por dois motivos. Em primeiro lugar, por achar que de-colonial se traduz em um anglicismo. De fato, a tradução em português para o termo seria descolonial. Além disso, consideramos o pensamento descolonial como aquele produzido sob a perspectiva do Sul Global, tendo em mente o silêncio ou a "obliteração da teoria pós-colonial às contribuições de intelectuais da América Latina", conformem esclarecem Bernardino-Costa & Grosfoguel (2016, p. 16). Não se trata, por outro lado, de descartar os teóricos do pós-colonialismo, a exemplo de Stuart Hall, referido neste texto. A questão aqui diz mais respeito a compreender o risco – também partilhado pelos estudos descoloniais – do pós-colonialismo ser menos um conceito crítico do que cúmplice de uma nova ordem capitalista global. Ou seja, o risco de uma "repetição dessa episteme colonial na pós-colonialidade". (SPIVAK, 2019, p. 256)

Referências

28 DE MAIO, Coletivo. O que é uma ação estético-política? *Revista Vazantes*, UFC, v. 1, n. 1, 2017. Disponível em http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20463.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFOGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado*. v. 31, n. 1, jan./abr. 2016.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MOUFFE, Chantal. *Por um populismo de esquerda*. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.

MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Londres, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, 2011.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição – notas para uma vida não cafetinada*, São Paulo, n-1 edições, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos Estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 79, p. 71-94, nov. 2007.

SPIVAK, Gayatri; HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). *Quem reivindica a alteridade? Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

Citação recomendada:

FRIQUES, Manoel Silvestre; BASBAUM, Ricardo. O que pode uma curadoria descolonial? *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 11-16, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40530]

Notas para uma curadoria transviada

Notes for a Queer Curatorial Practice

Notas para una curaduría marica

Guilherme Altmayer (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil) *

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40409

RESUMO: O presente texto aporta algumas reflexões críticas a partir da experiência de curadoria da mostra sexo e gênero dissidente *Os Corpos são as Obras* no Rio de Janeiro, no espaço independente Despina, em 2017. Em um percurso que passa pela localização do próprio corpo bixa e homem-cis-branco para pensar práticas curatoriais como agenciamento, e artes e ativismos transviados como ferramentas de insurgência do corpo à cisheteronorma, relatarei sobre algumas das questões e inquietações suscitadas no processo de ativação da mostra que, espero, possam contribuir para que o fazer curadoria siga sendo tensionado e revisitado.

PALAVRAS-CHAVE: arte e ativismo; sexualidade; gênero; curadoria

* Guilherme Altmayer é curador e doutor em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
E-mail: galtmayer@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-4789-7949

ABSTRACT: The present text proposes some critical reflections from a curatorial experience of a sex and gender dissidence art exhibition called *Os Corpos são as Obras,* which happened in Rio de Janeiro, at Despina, in 2017. On a journey that begins by locating my own faggot cis-white-man body in the process, we will think of curatorial practices as agency and queer arts and activism as tools for insurgency of bodies to the cisheteronormativity. I will then report on some of the questions and concerns raised in the process of activating the show that I hope can contribute for curatorial processes to be continuously provoked and revisited.

KEYWORDS: art and activism; sexuality; gender; curatorship

RESUMEN: El presente texto propone algunas reflexiones críticas a partir de la experiencia de la curaduría de la muestra de arte sexo y género disidente *Os Corpos são as Obras* acontecida en Rio de Janeiro, en el espacio Despina, en 2017. En un camino que empieza por localizar mi propio cuerpo marica y también hombre-cis-branco, pensaremos en prácticas curatoriales y artes y activismos cuir como herramientas de insurgencia del cuerpo a la cisheteronorma. En seguida, nos aproximamos de preguntas y preocupaciones planteadas en el proceso de activación de la muestra, que espero puedan contribuir para que practicas curatoriales puedan seguir siendo provocadas y revisitadas.

PALABRAS CLAVE: arte y activismo; sexualidad; genero; curaduría

Citação recomendada:

ALTMAYER, Guilherme. Notas para uma curadoria transviada. *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 17-34, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40409]

Notas para uma curadoria transviada

No presente texto elaboro alguns apontamentos sobre a experiência de curadoria de artes sexo e gênero dissidentes da mostra *Os Corpos são as Obras,* promovida no espaço independente Despina no Rio de Janeiro em 2017, como parte do programa Arte e Ativismo na América Latina, ciclo promovido pelo espaço. Relatos de uma experiência que inicia com a localização do próprio corpo bixa e homem-cis-branco neste processo de construção, passando por uma reflexão sobre curadoria como agenciamento, e artes e ativismos transviados como ferramentas de insurgência do corpo à cisheteronorma. Em seguida, aporto algumas inquietações suscitadas no processo de construção e ativação da mostra – compartilhamento, representatividade, apagamento, ativação de obras e corpos – não para oferecer respostas ou um como fazer, mas para contribuir para que práticas curatoriais sigam sendo repensadas e tensionadas.

No dicionário, o termo transviado tem o seguinte significado: aquele que se transviou; que se afastou dos bons costumes; desencaminhado; que se perdeu do caminho; que se opõe aos padrões comportamentais preestabelecidos ou vigentes. Transviado é também proposto pela pesquisadora Berenice Bento (2015) para pensar em um termo "guarda-chuva" para ações sexo dissidentes de bichas, sapatões, trans, travestis e que seria uma tradução que se aproxima do "queer". Faço uso recorrente do termo para pensá-lo como lugar de contestação e tensionamento entre o campo das artes e das dissidências de sexo e gênero.

Fig. 1 - Registro do encontro NAVALHA: manicure show, concebido e curado por Ana Matheus Abbade, durante a mostra *Os Corpos são as Obras* no espaço Despina, Rio de Janeiro, em 2017. (Imagem: VidaFodona)

Se situa bixa! Antes de adentramos nas experiências curatoriais transviadas propriamente ditas, permitam-me algumas breves linhas que apontam para a importância de localizar o lugar do curador, como uma provocação para pensar a curadoria em um caminho oposto à imparcialidade e neutralidade, que intenciona abarcar implicações éticas e políticas do próprio lugar de enunciação, sempre em relação a outros agentes com quem cria interlocução. Um exercício que me parece primordial para poder adentrar em espacialidades tão distintas e tão distantes da própria realidade. Todo processo de curadoria em artes é uma tomada de posição. Pensar curadoria ativista é reconhecer essa tomada de posição como lugar político de atuação, neste caso, a bixa que vos fala (que também é cis, é homem, é branco) e como esse lugar molda em certa medida minha compreensão de mundo e, portanto, demanda práticas de alteridade para adentrar territórios de estranhamento da própria maneira de pensar: zonas de desconforto.

Um estranhamento que passa por uma tomada de consciência de como o lugar que ocupo é um lugar que silencia e invisibiliza muitos outros corpos subalternizados. Pergunto: como então estabelecer alianças e relações com outros corpos entendendo que estão vigentes estruturas hierárquicas que produzem injustiças e desigualdades sociais atravessadas por questões de raça, gênero e classe?

Tomar consciência desse lugar é, acima de tudo, uma compreensão da necessidade de criticar a própria fala, em um fluxo constante de aprendizado que envolve errar e praticar exercícios de revisão de privilégios: aprender quando silenciar, aprender a quem escutar, aprender a ceder o lugar, saber se retirar. Sobretudo, analisar o próprio olhar e estranhar:

> Não parar nunca de se perguntar o que estamos fazendo em nosso jardim secreto, com nós mesmos, com as pessoas que queremos [...] com as ideias, com o mundo: com esses milhares de mundos que nos rodeiam e que dançam jubilosamente melodias próprias que nem sempre se entende. E é bom que seja assim, porque é graças a este desconhecimento, a esse "outro" inalcançável e que se situa fora de si mesmo, que se define a alteridade. (NORAMBUENA, 1998, p. 20)

Esta experiência curatorial me permitiu entender o quanto o lugar político da bixa não basta, por si só, para garantir legitimidade, nem tampouco necessariamente abre cami-

nho para configurar canais de interlocução com tantos outros corpos. Este é um processo que demanda construção de confiança, aprofundamento das relações e trocas, criação de aliança na diferença e, principalmente, o compartilhamento dos procedimentos curatoriais.

Processo que passa também por escutar movimentos negrxs e trans no que diz respeito a branquitude e cisgeneridade, essas violentas condições estruturais e sistemáticas, que ditam normas e garantem privilégios à muitas pessoas cisbrancas, por meio do estabelecimento de certo habitar de um lugar dado como "natural", socialmente construído ao longo dos períodos "coloniais" e "imperialistas" e que segue vigente nos tempos atuais. Cabe às pessoas cisbrancas (aqui me incluo), buscar entender, dar a ver e delimitar os efeitos e materialidades produzidos por essas relações (Schucman, 2014) que são também sustentáculos da abissal desigualdade racial no Brasil.

Para Donna Haraway (1995), em *Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*, uma proposta epistemológica de saber situado é uma ação política que reconhece e evidencia que a produção de conhecimento não está descontextualizada nem muito menos desligada da subjetividade de quem a realiza. Relatar o ponto de onde partimos é atestar que não existe neutralidade no ofício de curador-pesquisador, bem como leva em consideração que, em realidades tão diversas, é preciso compreender que são muitos os olhares possíveis para analisá-las. (HARAWAY, 1995)

Não se trata tampouco de validar que tudo pode o curador que se coloca e que se localiza. Muito pelo contrário, a pesquisadora feminista frisa que esse não é um lugar isento de reavaliação crítica, de desconstrução e interpretação. Até porque, segundo ela, a visão é sempre uma questão do poder de ver e de uma violência implícita em nossas práticas de visualização: "com o sangue de quem foram feitos meus olhos?" (HARAWAY, 1995 p. 25), a autora questiona. A essa pergunta, podemos agregar muitas outras derivadas das relações de poder que operam nestas práticas: de que forma e a partir de onde é possível ver? Para que e com quem? Qual a amplitude do campo visual? Quais outros sentidos estamos usando além da visão? Quantos corpos são invisibilizados por essas práticas?

Atravessado por estes questionamentos e inquietações, prossigamos para algumas reflexões acerca da curadoria como agenciamento, artes transviadas e algumas das questões surgidas a partir da experiência de construção da mostra *Os Corpos são as Obras*.

Curadoria, do latim *curator*, quer dizer aquele que tem cuidado, apreço. Cuidado como lugar de escuta e de agenciamento de vozes, mais do que um lugar de fala e dominância. E é neste sentido que gostaria de pensar aqui uma prática de curadoria transviada, em consonância com suas muitas atribuições no campo das artes: agenciamentos, envolvimento, pesquisa e colaboração. Curadoria é uma tomada de posição que incorre no risco de estabelecer hierarquias de poder na organização de ideias e conceitos, que incidem diretamente em regimes de visibilidade e, portanto, é carregada de responsabilidades éticas e políticas: cuidados.

Para além das lógicas mercadológicas que o termo remete, agenciamento (SOUZA in FONSECA; NASCIMENTO; MARASCHIN, 2012), aqui, é pensado com Pedro de Souza, à luz da concepção deleuziana, segundo um processo de criação em que múltiplos agentes – humanos, não humanos – entram em ação. Ação na qual o corpo do curador está implicado na tarefa e conectado a outros corpos, a ponto de não mais se reconhecer como um ente isolado.

Agenciar não é fazer pelo outro, mas com o outro: agenciamentos coletivos de enunciação (GUATTARI, 1981) que implicam, primeiro, em uma condição ética de manutenção das diferenças e se expressam com a produção de signos. E segundo, os agenciamentos maquínicos de desejo, que não propõem a reprodução, mas sim a criação de subjetividades e os meios nos quais elas passam a existir (SOUZA in FONSECA; NASCIMENTO; MARASCHIN, 2012).

À luz do que Deleuze (1998) descreve como estilo de escritura, gostaria de propor pensar curadoria como agenciamento, como atos que comportam tanto o indivíduo que escreve (cura) quanto a língua (corpos performáticos, obras de artes) que ele ativa para escrever. O que se cria nesse agenciamento maquínico, longe de uma produção de bens, é um estado de mistura de corpos, de colocar um em relação ao outro, abarcando tretas e alianças, atrações e repulsões, simpatias e antipatias e compartilhamentos (DELEUZE & GUATTARI, 2007).

As práticas curatoriais de artes transviadas aportadas na presente escrita, a partir da mostra *Os Corpos são as Obras*, tratam de pensar na confluência entre pesquisa e disposição de obras de arte contra canônicas em uma estrutura expositiva somada à promoção de encontros de corpos transviados em uma série de eventos de ativação das obras e proposições performáticas. Intenciona também pensar essas convergências curatoriais como ações estético-políticas que tencionam um sistema das artes majoritariamente cisheterobranca (homo também, em grande medida) com proposições de outros fazeres políticos a partir de práticas compartilhadas, lançando um olhar sobre as artes (propositalmente no plural) como práticas micropolíticas, conformadoras de contracondutas de ataque ao policiamento dos corpos submetidos à cisheteronorma.

Arte é coisa de viado. De sapa, travesti, trans e manas também. Utilizo o termo arte no plural para pensar o encontro entre artes díspares e abjetas, que se manifestam em um campo expandido, são geradas a partir de práticas ativistas, e fazem uso de suportes e formatos usuais e pouco usuais – canais do *YouTube*, pichações, pinturas, ocupações de rua, lambe-lambes, faixas, esculturas, instalações etc.

É a atribuição de um nome, uma identidade – arte queer, arte cuir, arte bicha, arte trans – que não está em questão aqui. Os efeitos da compartimentalização, delimitação a partir de um nome, de uma categoria, já são conhecidos. Pensar políticas identitárias de sexo e gênero nas artes pode momentaneamente fortalecer certos movimentos, mas, ao mesmo tempo, engessar e isolar, prevenindo sua infiltração nas lógicas estruturais dominantes do sistema, nas quais se dão relações de poder em que interessa encapsular mais do que se deixar penetrar. Assim, ao mesmo tempo que podemos notar – nos últimos anos, a década de 2010, principalmente – um estímulo às práticas gênero e sexo dissidentes nas artes, interessa também, muitas vezes, localizá-las em um "gueto" identitário, e mais, buscar manter o corpo marginal e abjeto, longe disso.

Dessa feita, interessa aqui pensar a reunião de uma multiplicidade de expressões estético-políticas transviadas como práticas não higienizadas, contra canônicas como estratégias de perturbação do dispositivo arte contemporânea desde dentro, a partir da

penetração, do desconforto e do gozo. Não se trata de criar um movimento paralelo, identitário e fechado, ainda que a ameaça esteja sempre à espreita, mas sim pensar um movimento de desmonte das estruturas hetero e homonormativas, das bases de sustentação, pilares fundamentais das lógicas do capital.

Nossos corpos – atravessados pelos dispositivos que nos constituem como indivíduo em relação social, território de inscrição e regulação da norma social – são também um lugar de enfrentamento à norma, nos diz Michel Foucault (1993). Corpos que, conscientes dos efeitos violentos dos dispositivos que nos atravessam, constituem e regulam – família, escola, governos, medicina, psicologia, instâncias jurídicas e religião –, tornam-se potência latente de apropriação e manipulação desses mecanismos para se converter em geradores de novos sentidos, territórios de ocupação contra-normativos e insubordinados. Assim, os corpos transviados e suas manifestações estético-políticas se convertem em território de enunciação, enfrentamento crítico e insubordinado às normas dos regimes de poder. Poder que se localiza fora e dentro, penetrando nossas entranhas e se reproduzindo, nos moldando, castrando e normatizando comportamentos.

A cisheteronorma busca uma coerência limitadora dos corpos, pressupõe uma fixação binária (homem/mulher, homossexual/heterossexual, cis/trans) em suas relações para reforçar a frágil matriz cisheterossexual inteligível. O resultado: corpos normais e corpos abjetos, socialmente marginalizados, estigmatizados e tidos como ameaças à disciplina estabelecida pelo "natural". A dissidência de corpos que emitem outros códigos, outros arranjos do desejo social e discordantes dos promovidos pela norma, que configuram práticas insurgentes. Práticas estético-políticas são ferramentas possíveis de ataque, de desobediência, abrindo espaços para pensar outras maneiras de estar, de desenho do próprio corpo e de sobrevivência - plataformas móveis que perturbam a ordem sexo-gênero política que interessa ao sistema produtivista do capitalismo.

Não podemos ser ingênuos e pensar que o sistema das artes é "livre" e está imune destes mecanismos de controle dos corpos. Pelo contrário, esse campo configura um dispositivo perverso que perpetua práticas exclu-

dentes, normaliza movimentos de liberdade no intento de se manter intocável. Pensar práticas curatoriais transviadas na arte demanda que o mesmo sistema no qual se pretende penetrar possa ser tensionado.

Nesse sentido, o Coletivo 28 de Maio – composto pelas pesquisadoras Mariana Pimentel e Jorge Vasconcellos, em seu contra manifesto *O que é uma ação estético-política?* (2017) – promove um debate com o sistema de artes para definir o que elas chamam de ação estético-política: uma tomada de posição política anticapitalista contra o mercado das artes, uma *"contra-arte"*. Para o Coletivo, não importa mais se são artistas ou não, se algo é arte ou não, mas sim quais redes foram construídas, e quais os riscos e efeitos que são possíveis de nos afetar. Ainda de acordo com o Coletivo, uma ação estético-política é uma prática que pode ser realizada por qualquer pessoa: é arte sem artista. É da ordem da *práxis* – no sentido mais radical da relação entre teoria e prática que demanda uma tomada de posição política frente às urgências de nossos tempos (28 DE MAIO, 2017).

A busca, então, é pelo deslocamento do lugar do artista. Mesmo que uma ação dessa natureza tenha sido executada por um artista, isso não importará, porque o que está em jogo é o que se instaurou por intermédio da ação, "uma zona de indiscernibilidade". (28 DE MAIO, 2017, p. 194) Algo que não permite saber se se trata de arte ou protesto, mas que se trata de agir, ativar e ser ativista: "ativismo é agir". A ativação de um campo de forças e o olhar para os efeitos que produz no campo social, e o modo que pode ser reapropriada, reproduzida. E os efeitos que produz no sistema das artes. Para o coletivo uma ação estético-política: "incide e embaralha a partilha do sensível vigente dando ensejo ao que denominamos um dispositivo de subjetivação artista. Isto é, à possibilidade de invenção e experimentação de outros modos de vida" (28 DE MAIO, 2017, p. 195).

Dessa feita, os agenciamentos da mostra em questão passaram por pensar em ações estético-políticas como práxis de ativação de novos processos de subjetivação, coletivizados, produtores de memória coletiva que fortalece ancestralidades transviadas negadas: arte-ferramenta dos e para os corpos. Passagens de potência ao ato, ou seja, devires insubordinados: devir bicha, devir sapatão, devir travesti, devir mulher,

devir animal – múltiplas maneiras de inventar novas sensibilidades e inteligências da existência, novas relações de afeto e sobrevivência (GUATTARI, 1981).

Esses olhares são de grande ajuda para refletirmos sobre a configuração de espaços de autorrepresentação através da reunião de obras de arte e dos múltiplos corpos agenciadores de encontros na mostra *Os Corpos são as Obras*, que evidenciam os modos de construção de uma rede transviada do comum, na diferença, como um conjunto heterogêneo, de natureza policêntrica e caráter centrífugo. Vamos a ela.

Os Corpos são as Obras. A convite de Consuelo Bassanesi, diretora do espaço Despina, e do curador Pablo León de La Barra, com quem fui cocurador, construímos uma mostra de artes sexo e gênero dissidente como parte do segundo ciclo de Arte e Ativismo na América Latina, que tinha como tema naquele ano o corpo. O processo de construção da mostra suscitou questões que se reproduziram como que em irradiações, tais como: que questões políticas transviadas deveríamos e poderíamos abordar? Como lidar com a representatividade frente a tantas questões complexas e interseccionais? Como decidir quais corpos deveriam estar presentes (e por isso, quais seriam excluídos)? Como articular a autorrepresentação? Como garantir a remuneração equitativa de todos os corpos convidados?

Essas perguntas funcionaram como norteadores, como proposições éticas levadas em consideração em todas as decisões tomadas. Não fomos capazes de responder a todas, aliás falhamos em muitas, mas tê-las como meta já nos possibilitava pensar caminhos possíveis.

Curar, nesse sentido, se tornou evidente, então, que se tratava também sobre a complexidade de lidar com uma diversidade tão grande de corporeidades, configurações políticas, a partir do lugar de privilégio – um lugar que demanda cuidado e sensibilidade para se construir uma ética comum para as abordagens –, e da importância central de saber quando desaparecer para que outros possam falar por si mesmos.
Entendemos que as práticas de curadoria teriam de ser repartidas com muitas pessoas com quem estabelecemos aliança e que tinham acesso a universos e campos com os quais nossos repertórios e vivências não

necessariamente comunicavam. Assim, a diversidade de abordagens na mostra se tornou possível também a partir do momento em que múltiplas camadas curatoriais foram colocadas em prática: através dos saberes compartilhados por Nathalia Gonçales e Andiara Ramos, que aportaram uma potente curadoria de produções audiovisuais pós-pornográficas sul-sul; pela pesquisadora feminista Nataraj Trinta, que contribuiu na seleção de filmes sobre Luz del Fuego para a noite naturista do Corpo Nu em homenagem a pioneira do naturismo no Brasil; a rede de corpos performáticos reunidas pela artista Ana Matheus Abade, na noite celebração NAVALHA: manicure show; os saberes da mitológica transformista Lorna Washington na "fechação" da mostra no clube Turma OK.

Entre encontros e obras, a mostra resultou em um experimento vivo, na medida em que se constituiu como um arvoramento de inter-relações que se descortinaram da convergência de distintas experiências transviadas que corporificaram-se em uma série de obras, encontros, debates, aulas, oficinas, cineclube, shows de transformista, quadrilha junina, procissão, festa, articulação entre ativismos e exposição de arte. Mais de 50 agentes transviados foram reunidos para expor e promover, ao longo de quatro semanas, seis grandes encontros para pensarmos esse tempo e espaço: o Rio de Janeiro em 2017.

Por sugestão de Pablo, a mostra foi intitulada *Os Corpos são as Obras*, inspirada na performance *O Corpo é a Obra* do artista Antonio Manuel. Assim lia-se o primeiro parágrafo do texto curatorial: "Em 1970, na abertura do 19º Salão Nacional de Arte Moderna (MAM-RJ), o artista Antonio Manuel se despiu e desfilou seu corpo nu pelo espaço, para apresentar seu corpo como uma obra que, mesmo não sendo selecionada pelo júri, ficou marcada como protesto contra as ações repressivas da ditadura militar – "um exercício experimental da liberdade", nas palavras do crítico de arte Mário Pedrosa. Desde então, muitas foram as narrativas criadas em torno de "o corpo é a obra", porém poucas mencionam que o artista executou a ação ao lado de outro corpo, seminu: o de uma mulher, negra, de nome Vera Lúcia Santos".
Esta última frase, que aponta a participação de Vera Lucia Santos na ação, somente foi incluída no texto horas antes da abertura da mostra. Nenhuma das fontes de pesquisa utilizadas – Enciclopédia do Itaú Cultural,

Memórias da Ditadura, Escritório de Arte e a Revista Brasileiros, mencionava sua participação na ação. Este novo apagamento que estávamos prestes a repetir só foi evitado por conta de um comentário da curadora Marta Mestre em um *post* do Facebook, que nos alertou da participação de Vera e nos instigou a investigar mais a fundo sobre a ação. Com a ajuda do curador Raphael Fonseca, tivemos acesso a tese *CONTRA-ARTE: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1971*, de Artur Freitas (2017) onde o pesquisador descreve a ação de Antonio Manuel em detalhes, e com múltiplos ângulos que narram a participação de Vera, convidada por Antonio, bem como as reações da imprensa e da crítica de arte de então. Freitas (2007) é cuidadoso ao abordar não apenas a ação em si, mas também suas reverberações na mídia de massa e no sistema operativo das artes. Em muitos dos relatos colhidos pela imprensa da época, Vera era tratada, por exemplo, como "uma mulata, encorajada, que passou a imitá-lo". (FREITAS, 2007, p. 267)

Desde o início do processo, a representatividade era uma preocupação necessária para garantir que a maior diversidade possível de corporalidades e práticas se fizesse presente. Pensar números e estatísticas se torna um exercício relevante quando se trata de enfrentar políticas sistemáticas de exclusão e apagamento no sistema da arte contemporânea.

A pesquisadora feminista Maura Reilly (2018), em sua obra *Ativismo Curatorial*, alerta para o fato de que as lutas no campo da arte estão longe de conquistadas, no que tange uma certa equidade de gênero e raça. A arte ocidental, segundo ela, segue sendo coisa primordialmente de macho branco (REILLY, 2018). Para Reilly (2018), ainda que muitos esforços decoloniais venham sendo realizados por movimentos antirracistas, feministas, queer/cuir, o mundo das artes continua excluindo sistematicamente o "outro" – artistas mulheres, transviados, negrxs. Ainda que a pesquisadora investigue representatividade em mostras, galerias e museus norte-americanos e europeus, as evidências por ela indicadas nos auxiliam a pensar criticamente questões de representatividade no contexto das artes no Brasil.

Inspirada no coletivo feminista Guerrila Girls, sua intenção com a elaboração de levantamentos estatísticos é a de provocar o sistema das artes até que ele repense suas

práticas no que diz respeito a gênero, raça e sexualidade, como um exercício que pode dar a ver práticas sexistas e racistas, estruturantes de uma supremacia majoritariamente branca blindada pelo "campo de liberdade", que busca se preservar a qualquer custo. Cito alguns dados estatísticos apontados por Reilly (2018): a Bienal de Veneza de 2017 contou com somente 35% de artistas mulheres. A situação piora quando se trata de representatividade negra: apenas 5 dos 120 artistas eram negrxs (REILLY, 2018). Outro exemplo apresentado é a Bienal do Whitney, de 2014, com o tema *America is Hard to See* – ou "América é difícil de ver" –, a qual, paradoxalmente, contou com 69% de artistas homens e 77% do total eram de pessoas brancas.

Inspirado no trabalho das Guerrilla Girls e de Maura Reilly, busquei realizar alguns exercícios semelhantes com algumas mostras recentes no Brasil, as quais, assim como *Os Corpos são as Obras*, trabalham relações entre arte, gênero e sexualidade: *Queermuseu* e *Histórias da Sexualidade*. Trata-se de análises que podem ser entendidas como essencialistas e binárias – homens x mulheres, negrxs x brancxs – e, portanto, incapazes de lidar com a complexidade de contornos e corporalidades, mas que entendo serem pertinentes como alerta às disparidades alarmantes e à necessidade de pensar representatividade nas práticas curatoriais. Em minha pesquisa utilizei métodos desprovidos de "rigor científico", que incluía buscas por fotos na internet e associação do gênero aos nomes das artistes.

Na mostra *Queermuseu* – em 2018 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage –, dos 81 artistas listados no catálogo da mostra, 73% eram homens e 27%, mulheres. Dos 72 artistes sobre os quais obtive resultados nas buscas, apenas um era negrx. Já a mostra *Histórias da Sexualidad*e, no Museu de Arte de São Paulo em 2017, alcançou uma melhor distribuição de gênero entre as artistes: 50% homens e 50% de mulheres. No entanto, a representatividade branca predominou, com um total de 85% de artistes.

Retornemos agora à mostra *Os Corpos são as Obras* para dar a ver números a ela pertinentes, e como, em grande medida como efeito dos exercícios de curadoria compartilhada já descritos, garantimos uma participação majoritária de pessoas trans e mulheres. Um levantamento que, diferente dos números acima citados, permitiu que a aferição de repre-

sentatividade abarcasse maior complexidade dos corpos presentes. Das 50 agentes participantes – entre artistas contemporâneos, performers e transformistas, curadores, youtubers, treinadores de autodefesa muay thai, ativistas políticas, idealizadoras audiovisuais, personagens históricas – 18 eram pessoas trans e travestis, 17 manas cis e/ou sapas, 12 bixas cis e 3 homens cisheterossexuais. Deste total, 70% eram pessoas brancas e 30% negras, apontando uma evidente deficiência de representação no que concerne artistas negrxs, sobretudo quando consideramos que pessoas brancas compõem uma parcela minoritária da população Brasil.

Procurei também fazer esse breve levantamento subvertendo um pouco as letras da sigla das identidades LGBTI+, substituindo o L por sapas e o G por bixas – termos pejorativos que abrem margem para pensar esses lugares para além de uma identidade fixa, e sim como ponto de partida dissidente.

A partir dessa multiplicidade de corpos, as diversas agentes participantes da mostra deram a ver um recorte bastante diverso de aproximações contra normativas contestatórias às normas de gênero e sexualidade, práticas antirracistas e também, direta e indiretamente, em diferentes medidas a machismos, classismo e xenofobias: práticas *queer*, cuir (sul-sul), kuir (anarco-punks marginais), transfeministas e feministas, não necessariamente nessa ordem e tampouco de forma igualitária.

Muitas das práticas presentes na mostra atuam em campos mais marginais e radicais, que não se pretendem assimilar pelo sistema das artes – e aí que reside sua potência contestatória. Outras práticas são mais conciliatórias, e não por isso menos provocadoras, e objetivam integrar o sistema operativo das artes. E há ainda algumas que são trazidas para o campo das artes, mas que não têm relação direta com ele. Os encontros entre diferentes abordagens, de acionamento concomitante, não se deram desprovidos de tensões nas próprias práticas em relação. Erros e acertos se intercalaram e se complementaram em um processo de aprendizado na zona de desconforto, em território movediço. Tensões entre práticas identitárias e contra identitárias, como uma metodologia não disciplinada que insiste em desobedecer a qualquer tipo de fechamento lógico.

Entre as muitas proposições, navegamos no espaço expositivo entre obras como os DVDs pós-pornô piratas de Bruna Kury; a bandeira BAFO1 de Tertuliana Lustosa que subverte Simone de Beauvoir e inscreve: "Não se nasce mulher, torna-se traveca"; os processos de cura e refundação do mundo de Kleper Reis em CU É LINDO; a cronologia de ativismos transviados a partir da ressignificação do triângulo rosa, do colombiano Carlos Motta; a reunião de zines feministas produzidos no Brasil, curada pela investigadora Camila Puni; a pintura de Victor Arruda, um dos pioneiros no Brasil em abordar questões de gênero e sexualidade em seu trabalho; a faixa "Eu quero votar para presidentx!" de Anitta Boa Vida, em clara alusão ao *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff acontecido no ano anterior; colar *Concertina Popcreto*, de Lyz Parayzo, um ornamento futurista para um pescoço desejoso de fetiche e proteção, que camufla, mas quer dar a ver que porta uma arma, um instrumento de defesa.

Ao mesmo tempo que pensávamos a reunião destas práticas transviadas no Rio de Janeiro em 2017, intencionávamos promover também o encontro desses movimentos em curso com alguns arquivos de movimentos ativistas transviados de décadas passadas. Para tal, trouxemos algumas práticas do *Movimento de Arte Pornô* (1980) do coletivo Gang e Eduardo Kac que, através da pornografia, provocava o *strip tease* das artes e do conservadorismo dos museus. Usando diversos meios – zines, panfletos, histórias em quadrinhos –, o grupo levava o poema pornô às ruas, à praia, às festas em plena ditadura militar; as edições originais de *O Lampião da Esquina* (1978-1981), primeiro jornal de ativismo político guei, lésbico, travesti de circulação nacional, e a flâmula do clube social Turma OK, em funcionamento desde 1962, na Lapa.

Desde o início do processo de pensar a mostra, recordando que o tema proposto partia do "corpo", entendemos que ela não poderia se ater à exposição de obras de arte. Ainda que uma obra de arte possa representar, desconstruir e comunicar os corpos, entendo que ela não olha no seu olho com a mesma intensidade que as possibilidades de encontro entre corpos, suores, sensualidades e diferenças podem proporcionar. Nossa intenção era que tanto o espaço de convivência quanto as obras fossem ativadas pelas agentes participantes e pelas tantas corpas que por lá deram *close* e des-

ceram até o chão: obras-corpo, corpos-obra.

Cito alguns processos de ativação acontecidos durante a mostra: não assistimos vestidos aos documentários sobre o naturismo pioneiro de Dora Vivacqua, ou Luz del Fuego. Nos desnudamos e convivemos nossos corpos em pele em uma noite naturista no espaço expositivo da mostra; não apenas exibimos a flâmula do legendário clube social Turma OK, o clube social LGBTI+ mais antigo do Brasil, mas realizamos uma procissão com a peça, abrindo o caminho até chegar ao espaço na Rua dos Inválidos, em um ritual de "fechação" da mostra para socialização, jogos de bingo e shows de transformista organizado por Lorna Washington em homenagem a travesti Luana Muniz.

O coletivo Xica Manicongo expôs suas xilogravuras e distribuiu gratuitamente seus cordéis, e realizou a ocupação SerTransneja na noite de abertura, com a leitura dos cordéis pelas travestis do coletivo e a promoção de uma quadrilha junina que incluía as menines da CasaNem. Já a artiste Ana Matheus Abade, em uma de suas obras, estabeleceu processos alquímicos de maturação de reforçadores de unha ao longo de toda mostra para, ao final do processo, os utilizar para receber e proteger, com seus cuidados de manicure, as performers Uhura Bqueer, Vinícius Pinto Rosa, Michelly, Ventura Profana e Jhonatta Vicente na sua noite NAVALHA: manicure show.

Mais uma vez, o recorte definido para a mostra, Rio de Janeiro em 2017, se deu em grande medida também pela restrição orçamentária, com a qual conseguimos fazer alguns pequenos milagres. Dispúnhamos de R$4.000,00 para a execução do projeto. Frente a essa limitação, eu e Pablo decidimos que o montante total desse orçamento seria dedicado à produção e apoio logístico para as participantes. Entendemos também que nenhuma delas poderia ficar sem ao menos uma pequena verba, que podia variar entre cachê, produção ou apoio (alimentação e transporte). Assim, a distribuição do montante orçamentário se deu em função das demandas de produção de alguns dos trabalhos, das necessidades pessoais específicas de artistes/ ativistes, e do apoio ao clube social Turma OK, onde se deu a noite de encerramento da mostra. Dessa feita, a distribuição da verba disponível, aquém da desejada e merecida frente às potências produzidas pelos corpos enredados nesse projeto, se deu da seguinte forma:

Produção das obras:	R$2.070,00
Suporte participantes / performers:	R$2.200,00
Clube social Turma OK:	R$600,00
TOTAL:	R$4.870,00

Por fim, gostaria de pensar que os resultados da curadoria compartilhada da mostra *Os Corpos são as Obras*, como uma configuração agenciada de escutas, de muitas vozes e visualidades e os apontamentos e questões aqui colocados, podem colaborar para encardir e deixar marcas no cubo branco da arte e suas práticas curatoriais. Como reunião de dissidências, pelo amplo escopo de tipologias expressivas e pela participação de pessoas que deram a ver suas realidades de contexto socioculturais e econômicos tão diversos, é possível que tenhamos todes sido bem-sucedidos nesse encontro, ainda que conscientes das tantas práticas e representações que não demos conta de abordar.

Referências

28 DE MAIO, Coletivo. O que é uma ação estético-política? *Revista Vazantes*, UFC, v. 1, n. 1, 2017. Disponível em http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20463. Acesso em 15/10/2019.

BENTO, Berenice. Queer o quê? Ativismo e estudos transviados. *Revista Cult*, n. 193, agosto 2014. Entrevista. Disponível em http://revistacult.uol.com.br/home/2014/10/queer-o-que-ativismo-e-estudos-transviados/. Acesso em 11/10/2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*, vol. II. São Paulo: Editora 34, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

FONSECA, Tania; NASCIMENTO, Maria; MARASCHIN, Cleci (Org.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

FREITAS, Artur. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha - 1969-1973*. Paraná, 2007. 362p. Tese de doutorado. História, Universidade Federal do Paraná.

GUATTARI, Felix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense. 1981.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, n. 5, p. 7-41, 1 jan. 1995. Disponível em https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773. Acesso em 10/1/2020.

NORAMBUENA, Miguel Denis. Introducción. In GUATTARI, Félix. *El devenir de la subjetividad*. Santiago: Ediciones Dolmen, 1998.

REILLY, Maura. *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. Londres: Thames and Hudson, 2018.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Branquitude e poder: revisitando o "medo branco" no século XXI. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as*, v. 6, n. 13, p. 134-147, jun. 2014. ISSN 2177-2770. Disponível em http://abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/155. Acesso em 11/10/2019.

Cura-dor:
sobre contágios, fissuras e práticas anticoloniais

Cura-dor:
On Contagion, Fissures and Anticolonial Practices

Cura-dor:
sobre contagios, fissuras y prácticas anticoloniales

Mariah Rafaela Silva (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) *
Emanuel de Almeida (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) **
Lorena de Paula Perasoli (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) ***

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40420

RESUMO: Este breve ensaio tem como aposta refletir sobre algumas dinâmicas curatoriais, seus modos de fazer e pensar tomando como "ponte analítica" uma exposição curada/conjurada por estudantes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como avaliação final de semestre. Diante de tal aposta reflexiva, buscamos tensionar os conceitos de curadoria como uma prática de resgate das memórias e *afe(c)tos* coletivos de modo a fissurar para fraturar linhas de forças autoritárias e paradigmas coloniais em voga no campo cultural. O termo cura-dor é uma aposta ética que visa, entre outras coisas, colocar o dedo na ferida colonial para repensar as práticas curatoriais e a construção semiótica através dos agenciamentos coletivos corpos-movimentos.

PALAVRAS-CHAVE: curadoria; agenciamento; decolonialidade, movimentos de rebeldia

* Mariah Rafaela Silva é doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense e Professora Substituta do Departamento de História e Teoria da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ. E-mail: mariah.rafaela.silva@gmail.com
** Emanuel de Almeida é graduando em História da Arte na UFRJ. E-mail: emanuelvictor1404@gmail.com
*** Lorena de Paula Perasoli é graduanda em História da Arte na UFRJ. E-mail: lorenahdaperassoli@gmail.com

ABSTRACT: This brief essay aims to reflect on some curatorial dynamics, their ways on doing and thinking taking as “analytical bridge” an exhibition curated / conjured by students of the School of Fine Arts of the Universidade Federal do Rio de Janeiro as a final semester evaluation. On the movement of the such reflexive bet, we seek to tension the concepts of curation as a practice of retrieving memories and collective *affections* so as to produce fissure to fracture authoritarian lines of forces and colonial paradigms in vogue in the cultural field. The term *cura-dor* – instead of “curator” (something like heal pain) is an ethical bet that aims, among other things, to put the finger on the colonial wound to rethink curatorial practices and the semiotic construction through collective bodies-movements assemblages.

KEYWORDS: curatorship; assemblage; decoloniality; movements of rebellion

RESUMEN: Este breve ensayo tiene como objetivo reflexionar sobre algunas dinámicas curatoriales, sus formas de hacer y pensar tomando como "puente analítico" una exposición curada/conjurada por estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Río de Janeiro como una evaluación final del semestre. Ante esta apuesta reflexiva, buscamos tensar los conceptos de curación como una práctica de recuperación de recuerdos y *afectos* colectivos para romper y fracturar líneas de fuerzas autoritarias y paradigmas coloniales en boga en el campo cultural. El término *cura-dor* (em traducción directa, cura-dolor) es una apuesta ética que tiene como objetivo, entre otras cosas, poner el dedo sobre la herida colonial para repensar las prácticas de construcción curativa y semiótica a través de agenciamientos colectivos de cuerpos-movimientos.

PALABRAS CLAVE: curaduría; agenciamiento; descolonialidad, movimientos de rebeldía

Citação recomendada:

SILVA, Mariah Rafaela; ALMEIDA, Emanuel de; PERASOLI, Lorena de Paula. Cura-dor: sobre contágios, fissuras e práticas anticoloniais. *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 35-58, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40420]

Cura-dor:
sobre contágios, fissuras e práticas anticoloniais

Iniciação

Pensar uma curadoria não se trata apenas de uma seleção de imagens para depois distribuí-las em um determinado espaço. Antes, é sobre um processo ético que nos faz questionar os modos como construímos visualidades (e relações de saber-poder) e como tais visualidades são colocadas à apreciação pública no interior de engrenagens daquilo que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2015) chamaram de *agenciamento coletivo de enunciação*.

Digo isso pois me encontrei recentemente em um dilema ético-moral profundo. Com a aprovação para professora substituta do Departamento de História e Teoria da Arte da Universidade Federal do Rio de Janeiro, me deparei com uma questão que rasgava o cerne da minha existência: como produzir fissuras nas *racionalidades* eurocêntricas na história da arte a partir de minha própria experiência como "aluna transexual *negra*" neste espaço onde fui discente? Tal pergun-

ta dispara uma série de processos que inevitavelmente resvalam em memórias doloridas que esse espaço produziu e nas lutas que tive que travar para existir enquanto a *aluna transexual*, aquilo que está na ordem do inclassificável a não ser pelo desejo doentio de nomear, classificar o anormal e cristalizar a existência do *exótico* que persiste em ocupar espaços que não foram construídos nem tampouco pensados para "*essa gente"*. Esse mesmo espaço, onde hoje estou professora, organizou um abaixo-assinado para que eu não usasse o banheiro e gerou uma crise profunda quando exigi o uso do nome social não faz muitos anos.

O retorno para esse lugar, em uma outra posição, demonstra – em certo nível – que as coisas estão mudando(?) e tais mudanças precisam ser enfrentadas a partir de novos paradigmas epistemológicos, (est)é-ticos e políticos. E foi justamente pensando nisso que um outro tipo de processo curatorial se iniciou. Com efeito, como (re)montar uma ementa, em um curso drasticamente eurocentrado, tendo como princípios o compromisso ético de implodir estruturas históricas na construção do conhecimento, do pensamento, do corpo, das sexualidades e a própria universidade? Como abordar temas como racismo e transfobia em cursos de estética clássica? Esse desafio é desdobramento das perguntas acima que têm como ponto de gravidade a ideia de fissura ou, antes, aquilo que faz passar pelas frestas um pouco de ar ou mesmo de *luz* para que assim possamos respirar um pouco e *fantasiar*, apesar de toda toxidade da configuração política atual, o *futuro*. Em outras palavras, *fissurar para fazer passar intensidades.*

A ementa foi um dos desafios, uma vez que tinha um conteúdo programático bastante direcionado; os outros desafios se concentravam em torno dos métodos de avaliação, das inseguranças em relação ao cotidiano com as/os estudantes – frutos dos inúmeros traumas transfóbicos ao longo de minha vida –, a inevitável relação institucional com colegas de trabalho que outrora foram meus professores (alguns foram algozes), enfim, toda uma pragmática acadêmico-institucional que faz com que o processo curatorial não se reduza apenas à seleção de textos para as aulas, mas toda uma reelaboração de práticas voltadas à construção de um projeto desejante de educação sem qualquer garantia de que de fato possa dar certo. Trata-se de um risco a correr, de uma *aposta*.

Nesse processo de *reelaboração multidimensional*, surgiu a ideia de construir como avaliação final dos cursos que ministrei a elaboração de obras de artes (de modo a estimular a potencialização de talentos jovens em cursos de artes) para serem integradas à curadoria, também avaliativa, de uma exposição sob responsabilidade de um grupo de estudantes, dos quais dois foram convidados a construir esse texto comigo.

Emanuel de Almeida e Lorena Perassoli, dois jovens estudantes de História da Arte, extremamente talentosos e profundamente comprometidos com a transformação do *modus operandi* da universidade e do mundo. Dois estudantes cujas ideias e participação em aula vinham provocando *movimentos intensivos* em mim, tornando vibrátil (ROLNIK, 2016) meu corpo de professora, reformulando minhas próprias ideias em um desejante *agenciamento coletivo de enunciação.*

Para a exposição, de título *Arte, pesquisa, ação e pensamento anticolonial*, contamos com a participação de dezoito artistas e alunos das turmas envolvidas na organização do evento, e recebemos também sete artistas por meio de um edital construído pela comissão de curadoria, totalizando cerca de trinta obras entre pinturas, esculturas, vídeos, instalações, performances etc. Pensamos na elaboração de seções que organizassem os trabalhos de forma que esses dialogassem em temática, com o objetivo de impulsionar as narrativas que cada obra trazia consigo e, através dos agrupamentos, propor também relações e agenciamentos que pudessem revelar outras formas de experimentação desses dispositivos. A partir das limitações com as quais nos deparamos quanto ao espaço e à disposição das obras, (às quais retomaremos em alguns outros momentos do texto), e o pouquíssimo dinheiro, que conseguimos por meio de arrecadações das turmas, tivemos de trabalhar com suportes como bancos e caixotes de madeira, livros e obras suspensas, também obtidos por meio de arrecadações ou empréstimos.

Esse texto, portanto, é sobre a preparação desta exposição e seus movimentos desejantes, gestos rastejantes e desvio às normas institucionais, estéticas e imagéticas. É sobre o desejo de fissurar e fraturar mecanismos que ainda operam a partir de paradigmas coloniais para produzir feitiçarias e cura-dores. Por fim, para convocação da *matilha* anticolonial.

Decolonialidade, curadoria e desejo

> O mundo colonizado é um mundo maniqueísta. [...] Por vezes esse maniqueísmo vai até o fim de sua lógica e desumaniza o colonizado. A rigor, animaliza-o.
> -- Frantz Fanon, 1968

Para pensar a possibilidade de uma curadoria decolonial, primeiramente seria preciso entender o que essas duas palavras querem dizer. Descolonizar, em linhas gerais, significa reelaborar as linhas de força que atravessam determinado espaço. Tal fissura nessas linhas de força é gesto violento. (FANON, 1968) Neste sentido, não basta apenas resignificar o conjunto imagético, em um determinado espaço de exposição, mas *(des)estruturar* segundo o critério de substituição total dos paradigmas já estabelecidos como "ideais". Trata-se, portanto, de *inventar* novos dispositivos, novos suportes, novas narrativas para *reinventar* as linguagens, a produção de sentido e, sobretudo, a reconstrução imanente da memória daqueles que foram "falados, infantilizados, docilizados". (GONZALES, 1984, p. 225) Esses, certamente, correspondem à *racionalidade* ficcional que deu corpo e matéria abjeta aos negros, indígenas, travestis e transexuais, homossexuais, sapatões, bichas, *queer*, bissexuais, deficientes físicos etc. sob o manto da aberração, do exotismo, em suma, do excesso o qual se pode descartar. Esses que compõem a *multidão* entendida como minoria justamente por fugirem às normas hegemônicas de inteligibilidade racial, de gênero e sexual. Deste modo, pensar uma política de descolonização, implica necessariamente pensar a construção de *territórios*. Territórios não apenas geográficos – cujas forças de dominação buscam expropriar riquezas naturais, matérias primas etc. –, mas os territórios mais íntimos e singulares da existência humana, com efeito, o inconsciente, o corpo, a sexualidade e o desejo em um incessante processo de subjetivação.

Assim, uma curadoria decolonial é fundamentalmente uma disputa violenta pelos modos de significação, de construção discursiva, imagética, semiótica e, sobretudo, política. Em outras palavras, trata-se de uma construção política das visualidades. Deste modo, recorrendo a Fanon (1968, p. 25), temos que

> A descolonização é sempre um fenômeno violento. Em qualquer nível que a estudemos [...] a descolonização é simplesmente a substituição de uma "espécie" de homens por outra "espécie" de homens. Sem transição, há substituição total.

Ao pensar na gênese dos processos curatoriais, inevitavelmente somos conduzidos àquilo que ficou conhecido como *Gabinetes de Curiosidades*, que estavam associados ao colecionismo particular a partir do final do século XV e que, posteriormente, constituem o gérmen embrionário dos museus conforme os conhecemos.

No curso de desenvolvimento desses *Gabinetes*, o propósito, inicialmente, era a construção de uma política identitária voltada à soberania europeia através de movimentos classicistas. Entretanto, tal racionalidade, com o movimento de expansão das políticas coloniais, fez com que as práticas colecionistas assumissem cada vez mais posturas ou gestos de dominação cultural sobre os povos colonizados. Assim, a prática de exploração colonial tem como objetivo uma apropriação multidimensional dos mais variados *territórios* através da monumentalização da violência. Deste modo, é possível afirmar que os bens culturais têm origem no horror (BENJAMIN, 1940), na medida em que

> Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais [...]. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. (BENJAMIN, 1940, p. 4)

A monumentalização da violência, portanto, se inscreve no seio da cultura e, não obstante, também se materializa nos regimes de visualidade que ganham forma ou novas configurações a partir das práticas curatoriais. É indispensável perceber que a institucionalização da violência no ocidente inevitavelmente recai, desta maneira, nas práticas artísticas, operando seu esvaziamento e uma ótica exotificante, evidenciada no termo "curiosidades", fortalecendo a produção de alteridade bem como de uma binariedade que hierarquiza manifestações e valoriza determinados repertórios imagéticos em

detrimento de outros. Tal lógica é reproduzida através de práticas curatoriais que reforçam museus e galerias como espaços de poder que podem perpetuar violências, corroborando para a manutenção de estruturas de dominação que, uma vez agenciadas em mecanismos institucionalizados, são reiteradas nas mais variadas práticas de significação e repertórios visuais.

Desta maneira, uma curadoria decolonial tem como aposta ética a reapropriação do olhar e da produção de sentido, a partir da invenção de uma *ficção menor*[1] que leve a cabo políticas anticolonias em seu vetor multidimensional. Isso implica dizer que não basta apenas reorganizar os temas, a seleção de artistas, ou mesmo a configuração do espaço de exibição[2], mas também a tomada de uma consciência sobre a importância do "repositório racial da memória", da diferença enquanto fator imanente e, de igual modo, da necessidade de reescrever o futuro a partir das lacunas que foram obliteradas ou aniquiladas do processo histórico de construção cultural.

Contaminar as brechas hegemônicas, operar por criatividade: conjuração coletiva

> A criação toda é abstrata, o espaço inteiro é abstrato, a água é abstrato, o fogo é abstrato, tudo é abstrato. Estamira também é abstrato.
> -- Estamira

Acreditamos que uma das formas de acessar processos criativos a partir de uma perspectiva decolonial seja por via de *agenciamentos coletivos de enunciação* (DELEUZE; GUATTARI, 2015), na medida em que uma prática decolonial necessariamente se dê por contágios, buscando minar forças que se inscrevem sobre determinados *territórios*. Para exemplificar sobre o que estamos falando, gostaríamos de compartilhar uma situação ocorrida conosco durante a montagem da exposição *Arte, pesquisa, ação e pensamento anticolonial*, que aconteceu em novembro de 2019 em um dos espaços culturais da UFRJ. Na ocasião da montagem, depois de tudo acertado com os gestores do espaço, fomos impedidos de realizar a instalação conforme previamente negociado. Nesse panorama, nos deparamos com uma série de limitações com relação não só aos suportes, como também ao

mobiliário que compunha o espaço e que não teve sua remoção permitida, dificultando o planejamento espacial que havíamos estudado anteriormente, colocando em risco os diálogos e as visualidades pensadas pelo coletivo de curadores[3].

Nesse sentido, as ações anticoloniais vão além da proposição de imagens quando nos deparamos com as dificuldades de um ambiente cujas paredes são inutilizáveis[4], as hierarquias institucionais são praticamente intransponíveis e a própria disposição do mobiliário produz fixidez. Percebemos, assim, como se dá relação da curadoria com um diagrama de forças, que pensa o espaço, os dispositivos estéticos que o compõem, assim como a burocracia que a institui. Remover os pregos é decolonial, considerando-se que a relação tela-parede faz parte de uma tradicionalidade artística institucionalizada. Estar perto do chão é decolonial. Corpo-performance é decolonial. A imagem enquanto manifestação urgente, desprendida dos sintomas de um tempo doente, é decolonial. Por isso, pensar o espaço como "continuidade" de uma narrativa que leve em conta obras, corpos e subjetividades nos é fundamental. Foi deste modo que buscamos nos apropriar de outros elementos para contornar as violações de acordos previamente acertados.

Diante disso, é necessário elaborar agenciamentos que potencializem estratégias que produzam fissuras em paradigmas totalizantes que buscam impedir a execução do processo *criativo*. Os processos criativos fomentam as engrenagens de uma curadoria decolonial, consistem na criação de *ficções menores* que movimentem as *urgências* do contemporâneo; corpos *urgentes* que não cabem mais nas telas, que ultrapassem as telas; telas *urgentes* que não cabem mais nas paredes, que ultrapassem as paredes; esculturas *urgentes* que ultrapassem os pedestais; palavras *urgentes* que ultrapassem as línguas. A dialética não é urgente. Ainda que sucinta, a dialética não flui por *urgência*, não flui por vontade de entender quais são os fatores caóticos dentro dos fatores caóticos, essa opera a partir de seu desejo maniqueísta por se cercar de seus sistemas e de suas classificações, em uma contraposição de *instâncias*, segmentando-as, hierarquizando-as. Tal diagrama em si constitui o repertório das ficções de poder. Para Deleuze (2013, p. 182) toda ficção "forma um modelo de verdade preestabelecido, que necessaria-

mente exprime as ideias dominantes ou o ponto de vista do colonizador", de maneira que, completa o autor, "a ficção é inseparável de uma 'veneração' que a apresenta como verdadeira, na religião, na sociedade, no cinema, no sistema de imagem". (DELEUZE, 2013, p. 182)

É no interior dessas ficções de poder onde se dá a invenção das alteridades (sua exotificação, subalternização, apropriação, disciplina, controle e assujeitamentos), bem como a institucionalização de um olhar colonizado. É aí que está localizada a importância de se pensar práticas curatoriais não hegemônicas. Furar, fissurar para fazer vazar intensidades a partir da potencialização da diferença, que não é a *criativa* em uma ética do vivido. Proceder por contágios, por *contaminações*, inventando (contra)narrativas que rompam com a posição de passividade do espectador diante das imagens propostas, no que diz respeito aos temas e à disposição dos dispositivos estéticos, deslocando-o, assim, de uma posição de mera contemplação para uma que o torne parte integrante de tais agenciamentos, objetivando a descolonização do olhar, do inconsciente, do corpo e da subjetividade.

Armadilhas, culturalismos, artes e identidades: sobre fraturas e fissuras desejantes nas agendas institucionais

Furar bloqueios, construir um campo de ação que reivindique a potência *minoritária*, é esta a linha de fuga que faz desmoronar as armadilhas do circuito artístico, uma vez que o multiculturalismo tem como eixo gravitacional o mito de que diferentes culturas convivam pacificamente. Na verdade, o que ocorre são processos de tensão entre diferentes formas de viver e experimentar as culturas nos seus mais variados níveis. (ROLNIK; GUATTARI, 2013) Nessa conjuntura, a lógica da alteridade é produto da construção de "uma" diferença, mas uma diferença que surge nos próprios movimentos de construção do que não é a diferença, ou seja, do que é o "normal", o "ideal". Em outras palavras, a alteridade é construída a partir de relações assimétricas com uma ideia de "verdade". Assim, as perspectivas multiculturais não devem deixar escapar do horizonte a dinâmica intrínseca dos conflitos, das tensões e do exercício do poder.

Nesse viés, o conflito é a "essência" da política de alteridade. Para o antropólogo Gilberto Velho (1996), a construção da alteri-

dade é constitutiva da vida social, logo "a diferença é, simultaneamente, a base da vida social e fonte permanente de conflito". (VELHO, 1996, p. 10) Ora, se a construção da diferença é o solo, um arenoso solo, de tensão e diferenciação trazendo grandes desafios para as racionalidades operativas dos paradigmas estéticos, temos que a própria noção de diferença é, com efeito, o pilar mais central da política da *inimizade* e, além disso, o cerne daquilo que estamos tratando como uma prática curatorial sedimentada nas ficções de poder.

Em *Políticas da Inimizade*, livro do pensador camaronês Achille Mbembe (2017), vimos que a cultura política da inimizade é produzida a partir e através das tensões remanescentes da colonização, tendo no manto da democracia liberal suas estratégias de docilização. Inimizade e democracia constroem, portanto, o terreno paradoxal onde um sustenta o outro, e é neste campo em que a racionalidade multicultural ganha forma. Um paradoxo é uma linha de forças cujos movimentos oscilam entre dois polos de irradiação sem necessariamente se anular, em outras palavras, trata-se de um problema complexo e de difícil resolução. Nessa relação paradoxal, que incide no pensamento estético, o *inimigo* é o próprio excesso do qual devemos nos livrar, limpar do horizonte visual para efetuar a manutenção de lógicas hegemônicas de visualidade.

Em um texto significativo, intitulado *A fantasia de assaltar o museu* (tradução direta), a autora Iki Yos Piña Narváez (2019, p. 1), afirma que

> o museu é um repositório racial da memória. *White Institution* encarregada da monumentalização da supremacia branca. Ali está o relato escrito pelo senhor. Ali está a colonialidade feita escultura, a estetização do saque, da dor, a fetichização da *otherness*, a obsessão pela coleção, pela acumulação. Ali, nossa memória viva se faz pele.

Tal lógica, em uma perspectiva ampla de dominação cultural, não se restringe ao museu, mas, com efeito, se inscreve em toda aparelhagem cultural no ocidente. Ou seja, a concepção de "'arte universal' prevalece [**n**]a ideia de arte supostamente portável, não política, onde o museu é um espaço "não nacional" e livre de responsabilidade histórica". (NARVÁEZ, 2019, p. 2, *grifo nosso*)

Isso reforça a importância de assaltar não apenas o museu, mas de igual modo as galerias, os centros culturais, as universidades etc., a fim de prover movimentos desobedientes que fissurem o pensamento estético, através de práticas não somente decoloniais, mas que sejam, antes de tudo, anticoloniais. Nessa conjuntura, a incorporação pacífica das pautas minoritárias é em si uma *ficção* de poder, pois ela não é capaz de dar conta das suas *urgências*. Para que se rompa com uma argumentação colonizadora, é imprescindível a construção de uma contranarrativa que é violenta. Não se trata da mera banalização da violência, mas, conforme aponta Jota Mombaça (2016), de uma redistribuição da *violência* que tome como vetor ético a presentificação dos ausentes, ou seja, daqueles corpos aos quais esses espaços são negados ou sequer pensados como legítimos para acessá-los. Uma incorporação pacífica das agendas minoritárias iria ao encontro aos postulados neoliberais que insistem com suas políticas de dominação e controle. Produzir fissuras nessa estrutura requer necessariamente repensar e rearticular as pautas identitárias tomando a raça como elemento central para se pensar gêneros, sexualidades, classes e territórios.

A autonomia relativa da obra e a relação com as questões identitárias efetivam uma tensão de ordem belicosa que deve ser enfrentada a partir da redistribuição da violência e da tomada de consciência sobre a própria produção de diferença. Uma vez que as obras compõem uma parte profundamente relevante do todo curatorial, a escolha mesma das obras precisa necessariamente dialogar com a construção corporal e subjetiva de quem as produz, ou seja, os e as artistas, levando-se em conta não só marcadores da diferença, mas sobretudo seu compromisso ético com a construção de mundo e a reelaboração estratégica do espaço de exibição. Segundo Achille Mbembe (2018, p. 309),

> enquanto houver secessão em relação à humanidade, não será possível a economia da restituição, da reparação, ou da justiça. Restituição, reparação e justiça são as condições para a elevação coletiva em humanidade. O pensamento acerca do que há de vir é necessariamente um pensamento da vida e da reserva de vida do que terá de escapar ao sacrifício. Também é necessariamente *um pensamento em circulação, um pensamento da travessia, um pensamento-mundo*.

Na exposição que organizamos, por exemplo, um entre os muitos artistas que operaram gestos nesse sentido foi Matheus Reis, com suas obras *Mendigo abstrato 1* e *Mendigo abstrato 2* (Fig. 1), as quais evidenciam uma das consequências do projeto político de extermínio da população negra e pobre. Além disso, o emprego da palavra *abstrato* no título da obra tem relação com o apagamento da história, do nome, das experiências e vivências das pessoas que povoam as ruas e que nem sempre nós conseguimos enxergar para além da política do medo e da abjeção. Ademais, ao enumerar como *1* e *2*, o artista, um menino racializado e morador do subúrbio carioca, traz à superfície das imagens o processo de anulação subjetiva e a completa negação daqueles corpos estirados no chão que poderiam ser corpos de qualquer pessoa negra inventada em série por um sistema visceral de matabilidade.

A obra de Reis produz ressonâncias com as obras de Elton de Oliveira, um artista negro saído das "quebradas" de São Paulo para estudar História da Arte na Universidade Federal do Rio de Janeiro, que materializa a crítica ao projeto necropolítico e ao genocídio da população preta na superfície da imagem, através do olho de quem observa. Esses exemplos demonstram a articulação entre a agência dos artistas com as *intensidades fenomenológicas* das obras. Uma intensidade fenomenológica é o gesto adotado a partir da agência política do artista que faz "aparecer" aquilo que antes parecia, ou foi tornado compulsoriamente, invisível.

Movimentos *aberrantes* (LAPOUJADE, 2015), movimentos de rebeldia (ANZALDUA, 1987) pontuais, que fraturam a institucionalidade, foram organizados também a partir da expressão de jovens artistas mulheres, como Vivian Froés (uma cantora lírica, pianista, mulher transexual, aluna da Escola de Música da UFRJ), que interpretou três canções no evento. Sua potente voz ecoou pelos corredores do prédio onde se localiza o espaço cultural, fazendo com que pessoas interrompessem seus trabalhos – em um gesto de incômodo e automatismo laboral – fraturando, deste modo, a rotina institucional no choque com a imagem de uma cantora lírica transexual.

Em seguida, Mirella Barboza, aluna da Escola de Belas Artes da UFRJ, musicista, cantora e atriz, apresentou uma performance sobre a violência que atravessa o corpo e a

experiência da mulher negra. E mais uma vez, a ressonância vocal e corporal de uma mulher ultrapassa os limites das paredes. Paredes que incansavelmente nos foram impostas como impossibilidade, negação, impedimento ao uso. Mirella e Vivian vão além; a primeira com seu corpo negro, a segunda com sua presença trans *violentam* hierarquias e desestabilizam as ordens, produzindo *fendas* em paredes que não são apenas físicas, mas que se instituem, sobretudo, como grandes muralhas simbólicas. Tais fendas permitem, por alguns instantes, que uma matilha atravesse os muros impostos e os fraturem através das experiências, gestos, incômodos. Intervenções artísticas desses alunos e alunas são como uma flecha do desejo por habitar o futuro, frente a própria flecha do autoritarismo que atravessa o tempo para manter uma velha ordem.

É importante também resgatar neste texto o trabalho de Beatriz Rodrigues, estudante de História da Arte, curadora e artista do projeto que produziu um hackeamento em uma grande fotografia que estava na parede do espaço que não foi retirada de uma exposição anterior. Tal fotografia trazia um brasão da instituição e um soldador à frente cujo rosto era coberto por uma máscara de proteção. O exercício de hackeamento de Beatriz consistiu em questionar o rosto por trás da máscara e, ao mesmo tempo, a emblema institucional lançando uma provocação: *pra quem?* (Fig. 2) A artista e curadora pixa essa pergunta em um cartaz preto e o fixa de maneira que o alinhamento da pergunta esteja justamente no enquadramento do logo da instituição de ensino superior. O hackeamento de Beatriz fura o emblema, resgata a importância de dar nome e sobrenome aos atores sociais que são convocados em agenciamentos-imagens e, deste modo, ultrapassam o *modus operandi* da universidade, mergulhando, como crítica, em espaços de saber-poder como museus, galerias e centros culturais, produzindo abalos sísmicos em suas lógicas de achatamento das experiência via representação. De igual modo, questiona sua acessibilidade dirigindo-se ao fazer curatorial como parte responsável no incessante exercício de repensar critérios e fissurar a lógica desses espaços organizados de uma forma que não atendem e nunca atenderam às demandas dos diferentes corpos que coexistem, povoam, tensionam, fantasiam e desejam uma *sociedade eticamente democrática*.

Fig. 1 - Matheus Reis, *Mendigo Abstrato 1* e *Mendigo Abstrato 2*.
aquarela

Fig. 2 - Beatriz Rodrigues, *Intervenção*.

Conjurando o fu(tu)ro - isto não é uma conclusão, é a convocação de uma *matilha*

Entre as diversas intervenções realizadas ao longo da exposição, uma nos marcou em especial, produzindo ressonâncias *afetivas*. A presença do piano como marca da impossibilidade de ação criativa através das repetidas vezes em que ouvimos "não toquem no piano, não movam o piano, não tirem a capa do piano". Em um dos cantos do salão, um piano preto, cercado por cordas de proteção vermelhas presas a barras de ferro, se fazia estático. Qualquer solução criativa que pensássemos para o incorporar aos diálogos da exposição, às suas *urgências*, era negada. Tal negação, por si só, acabou se revelando de forma positiva. Um piano intocável no canto do salão é um sintoma, um emblema do autoritarismo e da institucionalidade, que profanamos por meio da desobediência. Eles expuseram sem que ao menos soubessem. (Fig. 3)

A universidade, enquanto instituição, individualiza a experiência do vivido e cria trajetos para que todos sigam a sua maneira, potencialmente anulando quaisquer outros elementos. O erro é que não deram conta de quantas mãos tínhamos, quantos pincéis, quantas caixas de ferramentas, quantas latas de lixo, quantos montes de terra. Eram muitas mãos, mãos *multidimensionais*, mãos de diferentes tamanhos, com dedos de diferentes comprimentos, que produziriam diferentes melodias. Nos pediram para ter cuidado com um piano tornado mudo, então não faria diferença se o tocássemos; o piano já estava quebrado, mas saímos do salão deixando nele um furo.

Dessa forma, pensamos que uma curadoria deve ser antes de mais nada uma conjuração, um ritual de feitiçaria. Ao operar com e nas experiências, ela se insere nas mais variadas dinâmicas da cognição, do vivido e do partilhado. Não se trata apenas de um espaço de visualidade, mas antes de um agenciamento coletivo de enunciação que não se deixa reduzir na imagem (que já é muita coisa), mas opera por contágios de sensação, de textos, cheiros, temperaturas, passos, iluminação, risos, choros, murmurinhos, ventos…

Fig. 3 - Intervenção profanação ao instrumento sagrado do autoritarismo. Na fotografia, temos Mariah à direita e Lorena e Emanuel ao centro de camisas pretas.

Acreditamos que nesse sentido a curadoria é um ritual de curar dor ou, simplesmente, cura-dor. Não necessariamente dores físicas, mas a responsabilidade e compromisso ético de fraturar, pela via da produção sensorial, a dor colonial. Trata-se de uma busca para a gestão do cuidado das feridas produzidas pelo extrativismo cognitivo e cultural dos invasores, na mesma medida em que se movimenta em prol da (re)cons-trução rizomática das memórias coletivas. Um projeto de cura-dor só pode ser eficaz se antes de mais nada ele passar necessariamente pelos enfrentamentos dos racismos. No plural, pois o racismo é multifacetado. Com efeito, trata-se também de uma pigmentocracia, de uma invenção *geográfica*. Um projeto de cura-dor só pode ser eficaz se antes de mais nada ele passar necessariamente pelos enfrentamentos das trans/homo/lesbo/bi/intersexo fobias. Um projeto de cura-dor só pode ser eficaz se antes de mais nada ele passar necessariamente pelos enfrentamentos das xenofobias, das gordofobias, da corpofobia frente a deficientes físicos. Esse projeto não tem nada a ver com o politicamente correto, é a necessidade única de descolonializar o *mundo* e as maneiras pelos quais ele foi *inventado*. Trata-se, portanto, da produção de polifonia, da construção de ações políticas de imaginação, de viagem ao passado, de efervescência das recordações e desejos de recuperação.

Oras, não é justamente isso que faz uma curadoria ao reunir artistas e obras com trajetórias e narrativas plurais? Por que não fazer dessa reunião um grande *laboratório de experiências* comprometido com a criação ética do mundo? Uma feitiçaria não é nada sem seu fundamento, ou seja, aquilo que se constrói como base para o exercício do feitiço. Enfeitiçar, fantasiar, desejar, construir um mundo para muito além dos limites que os colonialismos (no plural, pois não existe apenas uma forma de colonizar territórios, corpos, mentes, sexualidades, desejos…) nos impuseram.

Estender um plano de imanência a partir dos movimentos desejantes que fazem o rastejar do devir minoritário do mundo violento é uma aposta ética de vida e um exercício de toda *uma* vida. Reduzir a experiência criativa do mundo aos critérios ocidentais foi, talvez, um dos maiores feitos do capitalismo. Como romper com isso? Como inserir um elemento (im)produtivo nessa máquina? Como fazer frente à lógica da acumulação via expropriação e dominação? Como colocar o dedo na ferida colonial

e fazer estancar o sangue que jorra há cinco séculos?

Não há um jeito certo de fazer, não se trata de uma receita de bolo onde os ingredientes são postos visando um resultado final satisfatório. Trata-se antes dos movimentos que escolhemos, dos gestos que vão surgindo, das misturas que vão sendo feitas, dos contágios, das fissuras… é sobre respostas e gestos que contribuam para a fratura, sobre posicionamentos frente ao autoritarismo e práticas de obliteração do reconhecimento do outro enquanto potência humana, tais como o exemplo do e-mail abaixo[5] (Fig. 4). Mas, sobretudo, é como sair do lugar da resistência, que foi e é importante, e acessar um outro lugar onde não apenas resistimos ao poder, mas o conjuramos frente aos novos movimentos, disputas e reorganização do mundo. Se o poder é exercício, que o exercitemos no acesso aos espaços antes impossíveis, que operemos a fissura via *violência* corpo-estética. Trata-se de um incansável mergulho no passado para que, coletivamente, possamos continuar mirando o amanhã. Mas uma mira que implique o desejo de habitar o futuro como protagonistas, uma mira que mine, que conjure as forças reativas do mundo. É te(n)são, conflito, violência para existir, criar e sentir para além das marcas coloniais no corpo, na mente, no sexo, nas instituições, nas cidades e países, enfim, no *mundo*. Essa é a convocação de uma matilha!

Mariah Rafaela Silva 29 de nov. de 2019 07:22 (há 9 dias)

para Superintendência

Bom dia

Sobre o piano não mexemos nele. Gostaríamos apenas de tirar a capa para exibi-lo. Sobre os móveis, um centro cultural que não possa movimentar os móveis não é um centro cultural. Como fazer uma exposição e usar os espaços para obras e o pensamento crítico?

Enfim, podemos ao menos colocar os sofás dentro do salão nobre e depois retornar com eles para o lugar ao fim?

A exposição é sobre pensamento anticolonial. Não sobre mim, a instituição e seus arcaísmos, ou você ou a decania e seu apreço pelos móveis que são públicos (e eu sei o suficiente sobre patrimônio) ou mesmo os estudantes, é sobre a produção de conhecimento, sobre a cultura em tempos sombrios em que atravessamos. É sobre a educação e a construção de pensamento crítico visceral.

Não vamos destruir o espaço ou os móveis. Queremos apenas usar a universidade pública no máximo de sua função social e cultural. Espero que vcs entendam.

De todo modo, conversamos quando eu chegar.

Estou a caminho

Grata

Responder Encaminhar

Fig. 4 - Um dos e-mails trocados entre a curadoria e os gestores do espaço cultural universitário. Ver nota 5.

Notas

[1] Segundo Jota Mombaça (2016, p. 4), "o poder opera por ficções que não são apenas textuais, mas que estão materialmente engajadas na produção de mundo". Deste modo, continua a autora, "as ficções de poder se proliferam junto a seus efeitos, numa marcha fúnebre celebrada como avanço, progresso ou destino incontornáveis". Tomando essa perspectiva, a autora propõe uma redistribuição da violência, uma vez que, para ela, seria preciso "liberar o poder das ficções do domínio totalizante das ficções de poder é parte de um processo denso de rearticulação perante às violências sistêmicas que requer um trabalho continuado de reimaginação do mundo e das formas de conhecê-lo, implica também tornar-se capaz de conceber resistências e linhas de fuga que sigam deformando as formas do poder através do tempo" (MOMBAÇA, 2016, p. 5). Por outro lado, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2015), em Kafka: por uma literatura menor, propõem a criação de um devir minoritário, uma vez que o menor não se trata de algo que é dimensionalmente menor, mas aquilo que potência de fraturar ou produzir fissuras para poder passar intensidades. Nesse sentido, uma ficção menor, são movimentos aberrantes intensivos que buscam desarticular saberes institucionalizados ou paradigmas de normalidade na relação saber-poder como aposta de rearticulação das violências sistêmicas perpetradas pelos regimes visuais.

[2] Voltaremos a este tema abaixo.

[3] Além disso, houve o prolongamento não comunicado de um evento anterior que nos impossibilitou de executar a montagem conforme previsto, inclusive dificultando a disposição dos elementos curatoriais. Mas os impasses não cessaram aí; tais autoritarismos culminaram na retirada forçada das intervenções que precisamos elaborar para que pudéssemos cobrir fotografias da exposição que deveria ter sido desmontada na semana antecedente. Nos obrigando, deste modo, a dividir espaço com outra exposição e nos forçando a reinventar uma solução que desse conta de estabelecer minimamente um diálogo com as obras que não foram retiradas.

[4] As paredes do Centro Cultural não podiam ser utilizadas pautados no argumento que pintura do local seria danificada, embora, tenha sido previamente estabelecido que após a exposição o espaço seria reformado, logo, não teria problemas ao dispor as obras nas paredes. Portanto, tivemos que inventar soluções alternativas para a execução da proposta, conforme explicaremos abaixo.

[5] A mensagem do e-mail, diz o seguinte (optamos que apagar os nomes de um dos interlocutores): “Bom dia ....., Sobre o piano não mexemos nele. Gostaríamos apenas de tirar a capa para exibi-lo. Sobre os móveis, um centro cultural que não possa movimentar os móveis não é um centro cultural. Como fazer uma exposição e usar os espaços para obras e o pensamento crítico? Enfim, podemos ao menos colocar os sofás dentro do salão nobre e depois retornar com eles para o lugar ao fim?
A exposição é sobre pensamento anticolonial. Não sobre mim, a instituição e seus arcaísmos, ou você ou a decania e seu apreço pelos móveis que são públicos (e eu sei o suficiente sobre patrimônio) ou mesmo os estudantes, é sobre a produção de conhecimento, sobre a cultura em tempos sombrios em que atravessamos. É sobre a educação e a construção de pensamento crítico visceral. Não vamos destruir o espaço ou os móveis. Queremos apenas usar a universidade pública no máximo de sua função social e cultural. Espero que vcs entendam. De todo modo, conversamos quando eu chegar. Estou a caminho. Grata”

Referências

ANZALDUA, Gloria. *Borderlands: the new mestiza = la fronteira*. San Francisco: Aunt Lute, 1987.

BENJAMIN, Walter. *As teses sobre o conceito de história*. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3957253/mod_resource/content/1/Teses%20sobre%20o%20conceito%20de%20hist%C3%B3ria%20%281%29.pdf. Acesso em 2/12/2019.

DAMASCENO, Wagner Miquéias F. Uma abordagem sócio-histórica das coleções principescas e dos gabinetes de curiosidades. *Revista Eletrônica Ventilando Acervos*, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 35-53, nov. 2014. Disponível em http://ventilando acervos.museus.gov.br/wp-content/ uploads/2015/10/Vol2-Artigo-2-Wagner-Damasceno.pdf. Acesso em 2/12/2019.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2.* São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos.* São Paulos: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje,* ANPOCS*,* 1984.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 editora, 2015.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. *Políticas de Inimizade*. Lisboa: Antígona, 2017.

MOMBAÇA, Jota. *Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência*. 2016. Disponível em http://www.issuu.com/amilcapacker/docs/rumo_a_uma_redristribuic_a__o_da_vi. Acesso em 2 dez. 2019.

NARVÁEZ, Iki Yos Piña. *La fantasia de asaltar el museo*. 2019. Disponível em https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:wDBeu7dUN1IJ:https://pt.scribd.com/document/398222643/La-Fantasia-de-Asaltar-El-Museo+&cd= 2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=safari. Acesso em 2/12/2019.

ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. *Micropolítica: cartografia do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2013.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 2016.

SOTO, Moana Campos. Dos gabinetes de curiosidade aos museus comunitários: a construção de uma concepção museal a serviço da transformação social. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 48, n. 4, p. 57-81, 2014.

VELHO, Gilberto; ALVITO, Marcos (Org.). *Cidadania e violência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora FGV, 1996.

Eixos
(ensaio visual)

Yhuri Cruz (Brasil) *

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40415

Citação recomendada:

CRUZ, Yhuri. Eixos (ensaio visual). *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 59-70, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40415]

* Yhuri Cruz é escritor e artista visual, graduado em Ciência Política e pós-graduado em Jornalismo cultural, Rio de Janeiro. E-mail: yhuricruzart@gmail.com

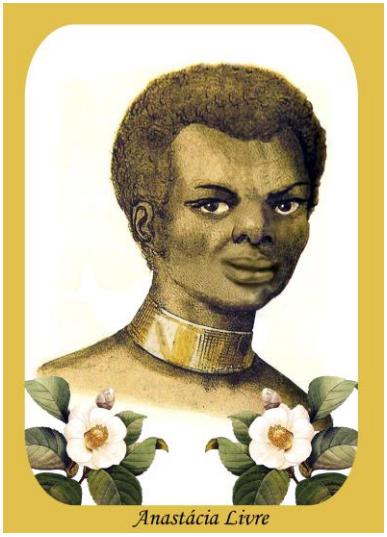
Dossiê Visual*

Yhuri Cruz

*Este dossiê é uma experiência gráfica sobre arquitetura e perspectiva da página em relação com a imagem.

Yhuri Cruz, 28, 1991
Escritor e artista visual, graduado em Ciência Política e pós-graduado em Jornalismo cultural, Rio de Janeiro.

Desenvolve sua prática artística e literária a partir de proposições performativas e instalativas em diálogo com sistemas de poder, relações de opressão, violências sociais reprimidas ou não resolvidas. Pensando as memórias como sustos e assombrações, suas produções recentes tendem a se relacionar com monumentos, ficções encenadas, presenças e resistências afrodiaspóricas, memoriais e esculturas em pedra e bronze.



Oração à Anastácia Livre

Festa dias 12 e 13 de Maio.
Comemora-se todos os dias 12 e 13.

Se você está com algum PROBLEMA DE DIFÍCIL SOLUÇÃO e precisa de AJUDA URGENTE, peça esta ajuda a Anastácia Livre.

ORAÇÃO

Vemos que algum algoz fez da tua vida um martírio, violentou tiranicamente a tua mocidade, vemos também no teu semblante macio, no teu rosto suave, tranquilo, a paz que os sofrimentos não conseguiram perturbar.

Isso quer dizer que **sua luta** te tornou superior, **conquistaste tua voz**, tanto que Deus levou-te para as planuras do Céu e deu-te o poder de fazeres curas, graças e milagres mil **a quem luta por dignidade**.

Anastácia, **és livre**, pedimos-te ... roga por nós, proteja-nos, envolve-nos no teu manto de graças e com teu olhar bondoso, firme e penetrante, afasta de nós os males e os maldizentes do mundo.

Monumento a voz de Anastácia
Yhuri Cruz, 2019

Monumento à voz de Anastácia
Santinho e Afresco
2019

Monumento à voz de Anastácia no espaço Pence Coletivo, na Lapa Rio de Janeiro 2019

Projetos gráficos para Criptas nº 1, 2, 3, 4
Pintura sobre gravação em granito
80 x 15 cm
2018 - 2019

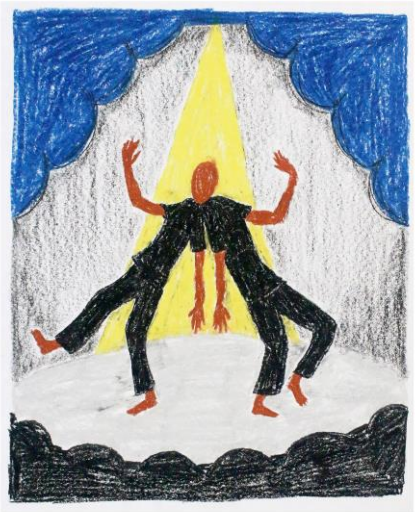
É PERIGOSO ACORDAR O SONÂMBULO

EU VOU COMO UM, EU VENHO COMO 10.000

ISTO É UMA BANDEIRA A SER ULTRAPASSADA

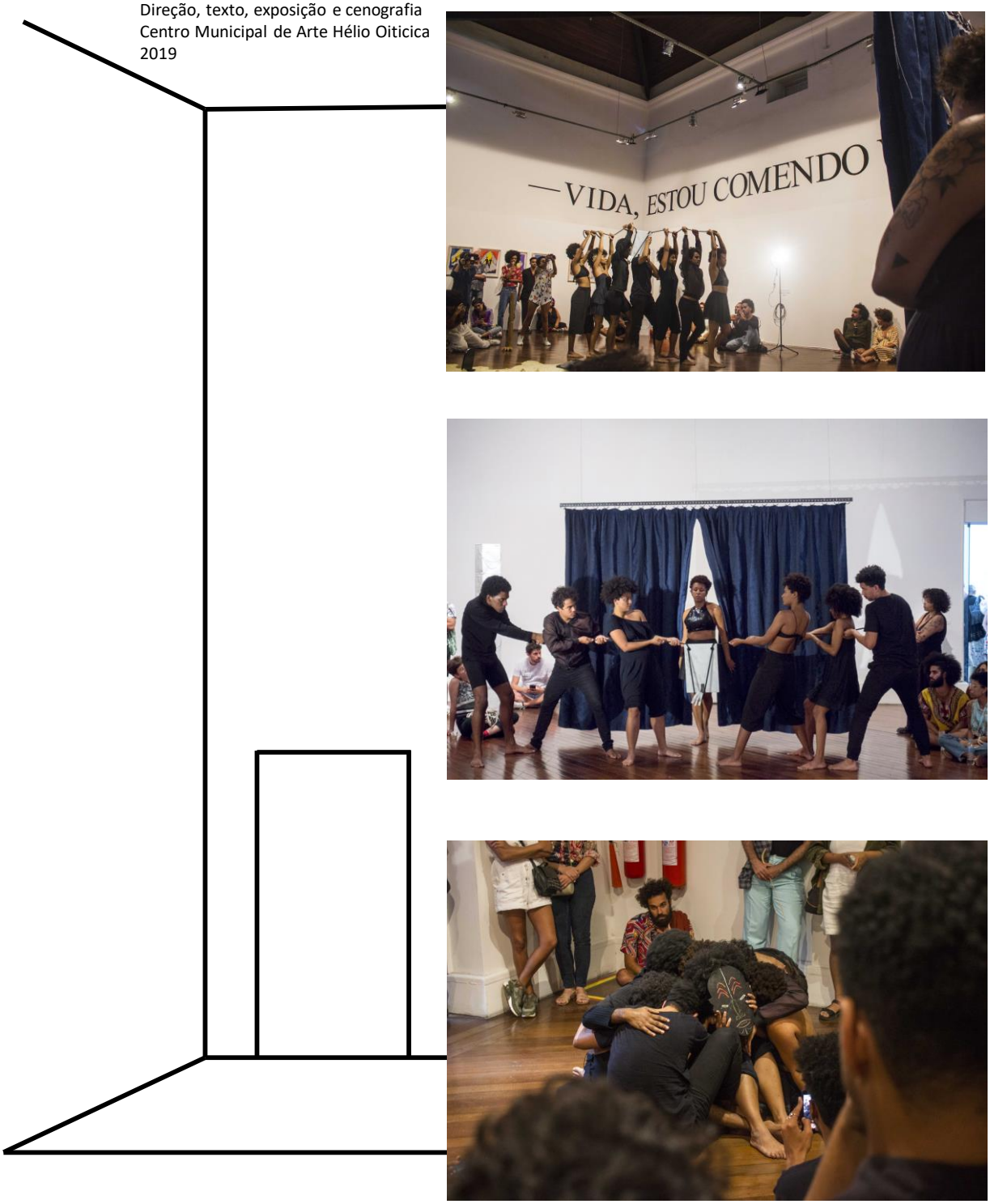
TRAIR A LINGUAGEM, EMANCIPAR MOVIMENTOS

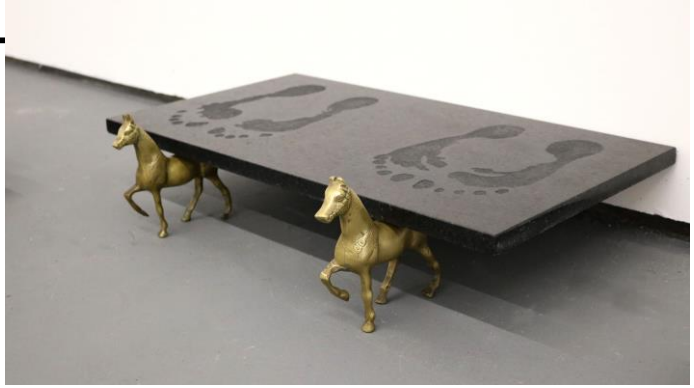
Cripta nº 2 – Eu vou como um, eu venho como 10.000
Cripta nº 4 – Trair a linguagem, emancipar movimentos
Pintura sobre gravação em granito
80 x 15 cm
2018
2019

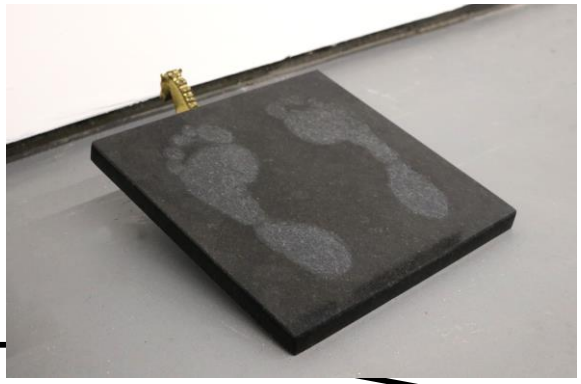


PRETOFAGIA (série)
Giz pastel sobre papel
2019

PRETOFAGIA
Direção, texto, exposição e cenografia
Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica
2019



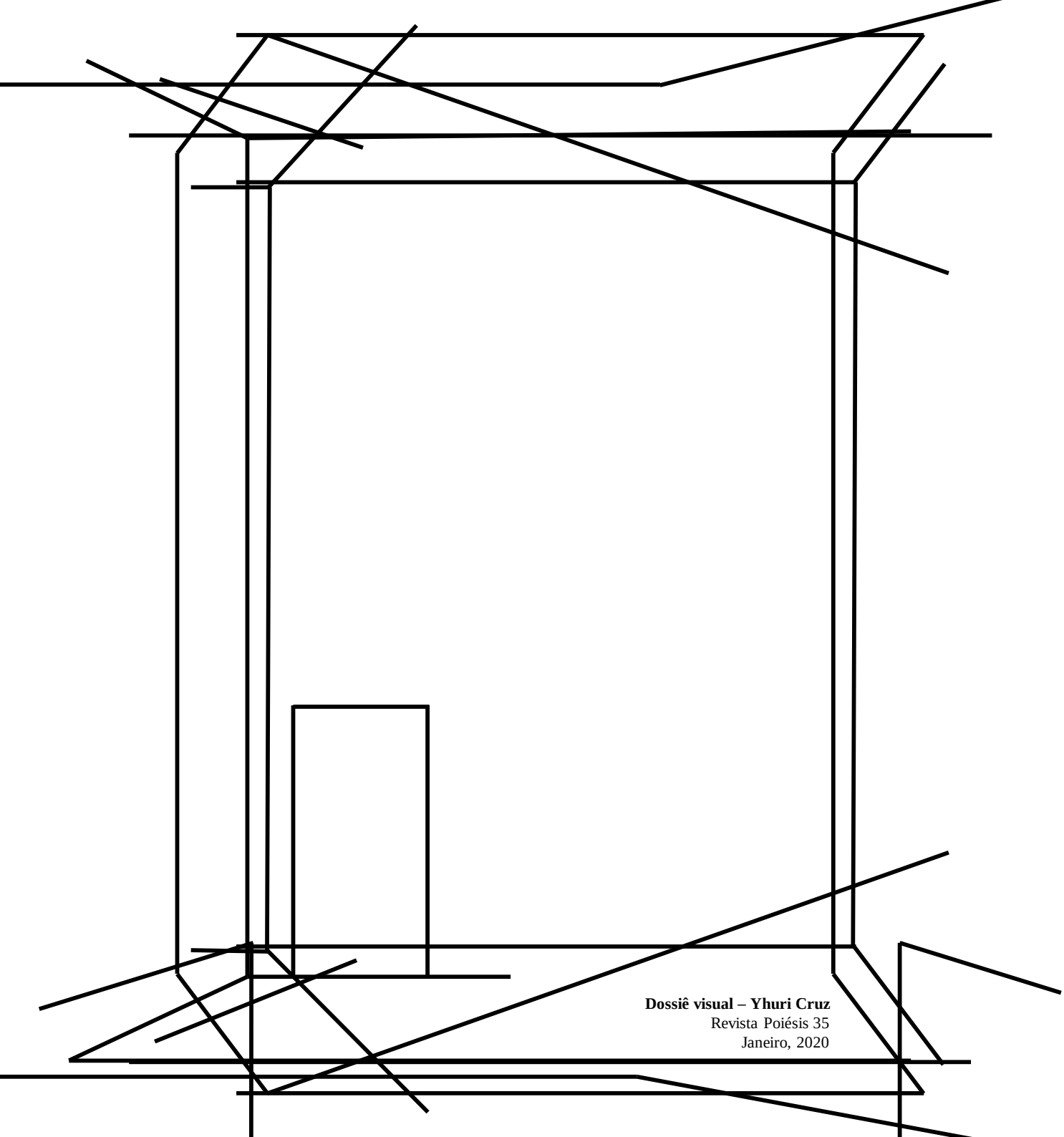




Esculturas espirituais
Granito e bronze
2018-2019

Dengo (acima)
Diáspora (centro)
Evocação (abaixo)

O Cavalo é Levante (Monumento a Oxalá e axs trabalhadorxs)
Construção de monumento e escultura pública
Bandeiras de tecido, placa de mármore, mastro de ferro
Campo de Santana, Rio de Janeiro
2019



Dossiê visual – Yhuri Cruz
Revista Poiésis 35
Janeiro, 2020

Galpão Bela Maré: sentidos e práticas curatoriais urgentes

Galpão Bela Maré: Senses and Urgent Curatorial Practices

Galpão Bela Maré: sentidos y prácticas curatoriales urgentes

Isabela Souza da Silva (Observatório das Favelas, Rio de Janeiro, Brasil) *
Jean Carlos de Souza dos Santos (Galpão Bela Maré, Rio de Janeiro, Brasil) **

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40411

RESUMO: O presente artigo apresenta o Galpão Bela Maré, um projeto da organização da sociedade civil de interesse público Observatório de Favelas do Rio de Janeiro em parceria com a Automatica Produtora que, desde 2011, vem construindo na Nova Holanda, uma das favelas do Conjunto de Favelas da Maré, localizada na zona norte do Rio de Janeiro, um conjunto de práticas curatoriais e de produção cultural que assinalam a favela como lugar possível para a arte contemporânea habitar e, ainda, através das linguagens artísticas, criar metodologias de visibilização de sujeitos/as, territórios e questões periféricas. Esta aposta política está centrada em pressupostos que respondem às formas dominantes a partir das quais territórios, corpos/as e questões periféricas são narrados/as e, ainda, indicam para um alargamento de protagonismos no que concerne às práticas artísticas em sua amplitude.

PALAVRAS-CHAVE: Galpão Bela Maré; curadoria; descolonização e artes

* Isabela Souza é doutoranda em Geografia na Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente é diretora da OSCIP Observatório de Favelas do Rio de Janeiro. E-mail: isabela@observatoriodefavelas.org.br
** Educador, artista visual e curador independente. Mestre em Arte e Cultura Contemporânea pelo PPGARTES/UERJ. É o coordenador da Área de Educação do Galpão Bela Maré. E-mail: jean@observatoriodefavelas.org.br

ABSTRACT: This article presents the Galpão Bela Maré, a project of the civil society organization of public interest Observatório de Favelas do Rio de Janeiro in partnership with Automatica Produtora, which since 2011 has been building in Nova Holanda, one of the favelas of the Conjunto de Favelas da Maré. located in the north of Rio de Janeiro, a set of curatorial and cultural production practices that mark the favela as a possible place for contemporary art to inhabit and, also, through artistic languages to create methodologies for the visibility of subjects, territories and peripheral issues. This political bet is centered on assumptions that respond to the dominant forms from which territories, bodies and peripheral issues are narrated and also indicate a broadening of protagonism regarding artistic practices in their breadth.

KEYWORDS: Galpão Bela Maré; curatorship; decolonization and arts

RESUMEN: Este artículo presenta el Galpão Bela Maré, un proyecto de la organización de la sociedad civil de interés público del Observatorio de Favela de Río de Janeiro en colaboración con Automatica Produtora, que desde 2011 ha estado construyendo en Nova Holanda, una de las favelas del Conjunto de Favelas da Maré, ubicado en el norte de Río de Janeiro, un conjunto de prácticas de producción curatorial y cultural que marcan la favela como un posible lugar para que el arte contemporáneo habite y, también, a través de lenguajes artísticos para crear metodologías para la visibilidad de temas, territorios y Problemas periféricos. Esta apuesta política se centra en suposiciones que responden a las formas dominantes a partir de las cuales se narran territorios, cuerpos y asuntos periféricos y también indican una ampliación de protagonismos con respecto a las prácticas artísticas en su amplitud.

PALABRAS CLAVE: Galpão Bela Maré; curadoria; descolonización y artes

Citação recomendada:

SILVA, Isabela Souza da; SANTOS, Jean Carlos de Souza dos. Galpão Bela Maré: sentidos e práticas curatoriais urgentes. *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 71-86, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40411]

Galpão Bela Maré: sentidos e práticas curatoriais urgentes

Bela Maré: uma heterotopia no campo das artes a partir de outras centralidades

Inaugurado em 2011, o Galpão Bela Maré, localizado em Nova Holanda, uma das 16 favelas que compõem o Conjunto de Favelas da Maré[1], representa o investimento institucional do Observatório de Favelas do Rio de Janeiro[2], em parceria com a produtora Automatica[3], na construção de um espaço alternativo dentro do cenário das artes do Rio de Janeiro metropolitano.

O espaço foi inaugurado com o objetivo de contribuir para a democratização e difusão de todos os tipos de expressões artísticas e seu amplo funcionamento comprova como é possível descentralizar tanto os equipamentos culturais quanto as possibilidades de fruição estética na cidade e, com efeito, reconhecer os/as moradores/as dos territórios populares como cidadãos/ãs com plenos/as direitos, afastando-os/as dos juízos de valor hegemônicos, que estigmatizam, criminalizam e muitas vezes são omissos a sujeitos/as e territórios fora dos eixos centrais.

> No caso do Rio de Janeiro, a partir da representação maior da hierarquia social baseada no acesso a bens distintivos, um conjunto de elementos se fundiu para construir as formas hegemônicas de representação das favelas e seus moradores: a sua associação com a pobreza econômica; a falta de formação escolar; a predominância do trabalho manual; o fenótipo dos moradores – em sua grande maioria pretos ou pardos; a precariedade das moradias; dos serviços e equipamentos urbanos; a origem nordestina, região considerada "problema" no país; a ocupação ilegal de terras; a falta de pagamento de taxas e impostos diversos etc.

> Construíram-se, então, perfis específicos do morador das favelas e de seu território que passaram a ser generalizados no juízo comum; nas definições legais e formais e mesmo no plano acadêmico. No processo, as favelas e seus moradores passaram a ser percebidos de forma homogênea, apesar de sua rica diversidade (tipo de sitio; densidade populacional; acesso a serviços e equipamentos; perfil populacional; grau de organização comunitária etc.) como espaços desprovidos de condições básicas de cidadania, na verdade, espaços de sub-cidadãos. (SILVA, 2010, p. 4)

No Bela trabalhamos a partir da perspectiva primeira de que o campo artístico e todas as suas camadas e possibilidades de produção, difusão, formação e mobilização são instrumentos de desenvolvimento político, econômico, social e territorial, confirmando o papel da arte como central na ampliação das possibilidades existenciais de múltiplos grupos sociais.

> A afirmação artística e estética positiva dos territórios populares, ao nosso ver, caminha em consonância com a ampliação dos significados mais democráticos sobre a cidade e seus sujeitos e multiplicam as formas de comunicação destes sentidos. (SILVA, 2019, p. 151)

Assim, há uma aposta política por, a partir deste território das artes, propor e visibilizar agendas de superação de desigualdades e de radicalização da democracia. Na Maré, a partir de uma periferia, entre 2011 e janeiro de 2020 realizamos cerca de 20 exposições/mostras e recebemos mais de 50 mil visitantes, sendo quase 10 mil apenas no ano de 2019.

Se a favela, como termo genérico carregado de significados, é hegemonicamente lida como território do "medo", da "violência", da "precariedade", da "ausência" e "desprovido de condições básicas", como apontou o

geógrafo Jailson Silva no trecho acima, a escolha da Maré como sede do Galpão é uma fissura nestas leituras e representa múltiplas possibilidades de construção de outras referências para todas as periferias do Brasil e do mundo, marcando esses territórios como lugares possíveis para a arte habitar.

Entre 2011 e 2017, foram realizadas cinco edições da exposição *Travessias*. Somadas, as mostras reuniram mais de 50 artistas de todo o Brasil e colocaram a Maré e seus/suas moradores/as no mapa das artes visuais brasileiras e de nossas práticas culturais, recentrando o lugar da arte na cidade e criando fluxos contínuos de pessoas de todas as partes do Rio de Janeiro metropolitano rumo a Nova Holanda.

Ter trabalhos de Marcos Chaves, Raul Mourão, Carlos Vergara, Vik Muniz, Ernesto Neto, Luiz Zerbini, Dora Longo Bahia, Regina Silveira, Jota Mombaça, Bárbara Wagner, entre outros/as, é um movimento que transforma os motivos pelos quais a cidade se desloca, física e simbolicamente. É um fluxo que recupera e educa sobre a dimensão do direito à fruição artística, do direito ao uso comum de um equipamento cultural público – não no sentido estatal, mas sim, de patrimônio de uso coletivo.

Em 2014, o Galpão Bela Maré passou a fazer parte da Rede Carioca de Pontos de Cultura e, a partir de então, passaram a ser realizadas também no espaço ações que preveem, principalmente, a articulação de coletivos e artistas mareenses, e também da cidade do Rio de Janeiro, intervenções culturais externas em torno do espaço físico do Galpão, atividades formativas para públicos de diversas faixas etárias, seminários, exibições de filmes, festivais, rodas de bate-papos, debates etc.

Em 2017, além da quinta edição da *Travessias*, o Bela Maré recebeu, através de uma parceria com o Itaú Cultural, a exposição *Diálogos Ausentes* que, com curadoria de Diane Lima e Rosana Paulino, apresentou produções contemporâneas de 17 artistas e grupos de negras e negros de todo o Brasil.

> A produção dos(as) artistas presentes nesta mostra também nos fala muito de um Brasil que não quer reconhecer a si mesmo diante do espelho da sua realidade populacional e por isso despreza, cotidianamente, talvez aquilo que provavelmente tenha de melhor para oferecer ao mundo, contentando-

> se em ser uma cópia mirrada do Norte. (PAULINO, 2016, p. 3)

A partir de então, o Galpão está aberto regularmente de terça a sábado e recebeu outras tantas exposições e mostras. De 2017 em diante, além da urgência por marcar a favela como espaço possível para a arte contemporânea e, assim, mobilizar travessias até então pouco óbvias, o trabalho passou a construir processos cada vez mais consistentes por meio da arte, a protagonizar modos de fazer periféricos e seus/suas agentes, e para efetivar isso, as curadorias foram, com certeza, uma das grandes chaves para o desenvolvimento desta parte complementar ao trabalho que vinha sendo construído até então.

> Uma vez que práticas científicas de saber no campo das artes legitimam padrões de beleza, quem merece e não merece ser visto, assim como noções de verdadeiro e falso, é importante entender e questionar quais corpos e geografias a história da arte ocidental contempla e a quais ela impõe limites e categorias. (LIMA, 2018, p. 246)

Propostas expositivas mobilizadas por Jean Carlos Azuos (*Corpos in Trânsito*, *Exposição Domingos de Sol*, *Mostra Superfícies*), Alexandre Silva (*Exposição Domingos de Sol*), Ronald Duarte (*Exposição Metrópole Transcultural*) e Francisco Valdean (*Mostra entre a Maré e Alemão*); processos de chamamentos públicos na forma de editais (*Bela Verão* e *Bela Verão Transcendências*); e a realização da primeira turma da Escola Livre de Artes (Elã[4]) foram contemplando e fortalecendo cada vez mais um cena de artistas territorializados/as em espaços periféricos e marcando o Bela Maré como território de encontro, troca, proposição, visibilidade e diálogo sobre estas outras narrativas, outros corpos e outras estéticas das artes. Complementares às ações expositivas, o Bela Maré rompeu seus muros e consolidou uma agenda propositiva de ações educativas, festas e intervenções públicas e buscou fortalecer suas redes sociais e fazer uma comunicação mais ativa com o público da rede. Desta forma, acreditamos que há, a partir das práticas ali constituídas, um processo de expansão, de limites, categorias e narrativas a partir de processos curatoriais e de produção cultural atentas às dimensões de raça, sexualidade, gênero, etárias e territoriais.

A jovem equipe de cerca de dez pessoas, todas oriundas ou residentes em periferias

do Rio de Janeiro, que trabalha continuamente no espaço é parte central da alquimia que mobiliza o espaço e sua programação e consideramos que esta é outra chave que nos leva a novos caminhos e formas de construir, a partir da arte, experiências de democratização de saberes, vivências e estéticas. Neste sentido, afirmamos que o Bela concretiza em muitas pequenas delicadezas[5] os sonhos e apostas de uma instituição que há 18 anos vive a inquietação de buscar consolidar políticas mais generosas para a diversidade de nossa urbe, mas também, e centralmente, de pessoas engajadas para no cotidiano oferecer à metrópole e seus/suas sujeitos/as um espaço que possibilite práticas outras, talvez mais amorosas para outros/as protagonistas, corpos/as e artistas dissonantes.

De onde vêm e para onde apontam nossas práticas curatoriais recentes

"Quem cura, cura o quê? Como são delegadas as vozes, como são geridas as relações de poder e quais os critérios institucionais investidos nessa função?" (LIMA, 2016, p. 1)

Tratando-se de Brasil, de nossa história violenta, dos pressupostos desiguais a partir dos quais nossas cidades são organizadas, de nosso atual momento político e do aprofundamento dos desmontes de tantas das nossas instituições democráticas, olhar para dimensões políticas dissonantes de processos curatoriais que tensionam as formas como as relações de poder e os critérios institucionais hegemônicos são instituídos nos parece uma chance de nos agarrarmos em uma possibilidade de nos sentirmos vivos/as! Um caminho de atuar concretamente na busca por reconstruir referências coletivas, pautadas por outras centralidades de corpos, memórias, estéticas, territórios.

> Se considerarmos que esta é uma prática curatorial em perspectiva, podemos nos lançar ao entendimento que parte dos estudos da decolonialidade não se centram na busca pelo fim da colonialidade, mas pelo fim do ponto de vista a partir do qual o colonialismo faz sentido, motivo pelo qual nos resguardar ao direito de recusar aquilo que nos é dado ou o que é esperado sobre nós nos nutre aqui como uma potente estratégia de vida. (LIMA, 2018, p. 251)

Se fomos forjados em um sistema violento, que nossas práticas respondam à altura: apontando fissuras; abrindo espaços de diálogos; criando fluxos e pontes, chances de nos olharmos nus/nuas e por outros ângulos; desafiando o poder de quem/quens historicamente esteve no poder de definir, de curar. E, assim, forjando outros sentidos, mais honestos e diversos, que disputam com as hierarquias do projeto moderno colonial de saber, de poder e ser.

> A partir desse entendimento, a produção da cultura e da arte está fundamentada em um conjunto de saberes atravessados por relações de poder e seus regimes de visibilidade e verdade. Assim, a prática em perspectiva traz como desafio combater a desvalorização, a negação e o ocultamento das contribuições de outros saberes e epistemologias ao mesmo tempo em que fomenta a produção de conhecimento artístico e cultural fundamentais para assegurar a dignidade humana. Dessa forma, tenta garantir a visibilidade, o direito à diferença e a liberdade de expressão e experimentação de artistas, pensadoras/es, ativistas, educadoras/es e curadoras/es que também trabalham em perspectiva interseccionando questões políticas contemporâneas urgentes como as pautas de gênero, classe, raça, entre outras; propõe, por fim, o combate ao racismo estrutural nas instituições de arte e cultura que notadamente criam sistemas de controle e restringem as oportunidades, precarizando as relações de trabalho aos corpos racializados e/ou dissidentes. (LIMA, 2018, p. 247)

Descolonizar o conhecimento na arte, em seus processos e modalidades, é contestar suas estruturas, sentido de valor e legitimação, nas noções estético-poéticas que, baseadas em formatos hegemônicos eurocentralizados, definia as noções de belo e, por consequência, estabelece legitimidades, enquanto modo de fazer artístico e suas ressonâncias em termos de visibilidade.

> Um fato que me chama a atenção é a ausência quase total de uma crítica robusta ao nosso hábito de nos pautarmos, talvez na maioria dos casos, em um pensar hegemônico que orienta a realização e a legitimação dos saberes no campo das artes visuais, ou seja, a quase inexistente necessidade de considerarmos a possibilidade da produção de conhecimentos que não sejam apenas reflexos de uma cultura hegemônica, branca e europeia. Isso inclui, obviamente, acolher as produções que estão "à margem" de uma suposta "universalidade" e que independam dessa matriz. (PAULINO, 2016, p. 1)

Em nossos exercícios recentes de curadorias expositivas e de programação no Galpão Bela Maré, estamos nos propondo, então, a buscar práticas latinoamefricanas (GONZALEZ, 1988) de curadoria a partir das experiências que construímos no Galpão Bela Maré, centralmente a partir do ano 2017, como movimento de resiliência e criação diante da ordem do inconsciente em um país "cujas formações do inconsciente são exclusivamente europeias, brancas" (GONZALEZ, 1988, p. 69), que reconhece outras múltiplas presenças em nossa construção cultural e em nossa produção artística.

> Essa possível inclusão traz em seu bojo a possibilidade de desafiar o que já está estabelecido, rever paradigmas que não se encaixam em nossa realidade e propor novas atitudes e conceitos diante daquilo que não nos representa mais (ou que talvez nunca nos tenha representado). Podemos dizer que, se por um lado novas posturas estão sendo tomadas, a passos lentos, em locais onde elas já deveriam ser um hábito – como nas universidades –, por outro lado alguns artistas, e instituições, tomaram para si parte dessa tarefa. (PAULINO, 2016, p.1)

Nos intermeios que compõem o campo artístico, a curadoria exerce um papel central de poder, na perspectiva e compreensão dos agentes que ela envolve dentro das possibilidades de diálogos e construções. A dimensão principal é que o gesto curatorial, para além de um caráter profissional e também como prática poética, exerce. sobretudo, uma ação política que pode viabilizar deslocamentos conceituais estruturantes.

Neste sentido, a curadoria na qual nos dedicamos e acreditamos mobiliza distintas narrativas, mitologias individuais, percursos e repertórios para constituir uma totalidade. Não está a serviço de um vislumbre plástico, mas, antes, de uma universalidade nas possibilidades de inventar expressões e novas linguagens, em paralelo, aos diálogos institucionais, com o território, o outro e suas recepções e, neste sentido, uma importante ferramenta em processos de desafiar e contestar superioridades. Em síntese, partimos do pressuposto apresentado por Diane Lima: "O principal desafio de instaurar uma prática curatorial em perspectiva passa pela compreensão de que o que estamos fazendo é política". (LIMA, 2018, p. 246)

> Provocar uma reflexão sobre o que venho chamando de "uma prática curatorial em perspectiva decolonial", aquela que leva em consideração outras perspectivas de conhecimento, performando seu discurso no campo estético, mas também instaurando uma ética nas estruturas institucionais. (LIMA, 2018, p. 246)

A partir destas constatações, seguimos navegando por rotas e transviamentos de um trabalho, centralmente lideradas por curadorias, que se propõem a borrar as fronteiras que cerceiam as hibridações e invisibilizam sujeitos/as e suas subjetividades, questões e territórios periféricos, e suas potências nos circuitos artísticos utópicos que ainda regem a contemporaneidade.

> Elementos pouco vivenciados ou discutidos na produção visual da atualidade, como os afetos, as questões ligadas à descolonização dos saberes e o racismo enfrentado pelas populações negras e indígenas – traço, infelizmente, ainda muito presente na sociedade brasileira. (PAULINO, 2016, p. 4)

A estratégia essencial é a PRESENÇA, de forma que possamos, a partir do que denominamos de "políticas da arte", assumir nossa responsabilidade enquanto instituição em descentramento, e assim mobilizar convocatórias nas quais os corpos urgentes, racializados e interditos possam usufruir de um espaço artístico em sua plenitude, com todas as ferramentas que este possa oferecer por meios estratégicos de suporte e visibilidade.

> [...] são microssistemas que vazam, fissuram, reorganizam, africana e agrafamente, o tecido cultural e simbólico brasileiro, mantendo ativas as possibilidades de outras formas de veridicção e percepção do real que dialogam, nem sempre amistosamente, com as formas e modelos de pensamento privilegiados pelo Ocidente. (MARTINS, 1997, p. 35)

Anunciar, a partir de exposições e programações, novas configurações narrativo-visuais no processo de construção de outras cenas, junto aos desejos e riscos que as armadilhas da arte contemporânea propõe, nos parece uma aposta política no sentido de articulações e ações estéticas efetivas possíveis, pautadas por uma diversidade de sujeitos/as e territórios historicamente invisibilizados/as, os/as quais a maior parte dos espaços institucionais, sejam eles da arte ou não, ignoram, rejeitam e/ou reservam um lugar menor[6].

> Ao promover uma multiplicidade de vozes, o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva. (RIBEIRO, 2017, p. 2017)

Assim, instituímos na prática o desafio de repensar papéis e seus agentes, na crença por uma arte (e uma cidade) mais negra e não branca, feminina e plural em corpos e linguagens, e todas aberturas por estes suscitadas.

> É neste sentido que a tarefa do curador não é dissociada de uma atitude crítica. E para que se faça crítica, a pesquisa se impõe como primeira condição de um processo de aquisição e destruição de saberes e verdades. (LAGNADO, 2008 p. 14)

Deste modo, a crítica que as novas curadorias aqui em perspectiva tenciona são os formatos e matrizes acolhidos por vias viscerais as insurgências dos corpos, interseccionalidades frente às armadilhas e desvios da arte contemporânea, no processo de desvelamento de histórias, memórias, no enfrentamento à violência da exclusão e do esquecimento, ao mesmo tempo em que nos dias atuais emergem as novas e urgentes narrativas.

Outras táticas de descolonização da arte, estética e seus desdobramentos no campo da curadoria carregam outras características para as visualidades das exposições, e vêm rompendo a ideia de uma arte ocidentalizada, atribuindo em suas construções uma arte territorializada a partir de diversas cartografias possíveis, consolidando espaços e caminhos fundamentais para uma cena contemporânea mais contaminada e provocada por intercâmbios estéticos e trânsito entre repertórios.

> Devemos tomar a inquestionável supremacia branca ocidental no mundo como um sistema político não-nomeado, porque ela estrutura "uma sociedade organizada racialmente, um Estado racial e um sistema jurídico racial, onde o status de brancos e não brancos é claramente demarcado, quer pela lei, quer pelo costume". Um tipo de sociedade em que o caráter estrutural do racismo impede a realização dos fundamentos da democracia, quais sejam a liberdade, a igualdade e a fraternidade, posto que semelhante sociedade consagra hegemonias e subalternização racialmente recortadas. (CARNEIRO, 2005, p. 100 apud MILLS, 1997, p. 18)

As exposições se revelam assim como grandes expoentes que convocam ao espaço, uma dinâmica de poder e redistribuição do mesmo a partir dos/as sujeitos/as. O desafio, no entanto, está na ativação de partilhadas e concepções que, em contestação, não espelhe e reproduza as estruturas coloniais. E, claro, indicamos, a partir de metodologias, estratégias que não fortaleçam diferenciação e/ou distinção entre estéticas, artes e práticas descoloniais da arte, mas que criem mecanismos inaugurais de legitimação e de reconhecimento pleno das heterogeneidades culturais e artísticas, se opondo a sistemas de classificação, hierarquização e fronteirização, reconfigurados a partir da democracia e do sensível das geopolíticas em torno da arte e de seus /suas agentes.

Não se trata mais da arte pela arte, e sim as questões políticas que ela pulsa a partir das estéticas que se instauram no presente, desencadeando novos sentidos e colapsos. Não há espaço para se pensar em uma arte a partir de nichos, estamos lidando com terrenos em falso e suas ciladas. A curadoria, no entanto, se engendra como um caminho possível para elucidação destes indícios e para a reparação da arte e seus dilemas.

Em nossa experiência prática, destacamos, em tom de possível conclusão /encaminhamento, o quanto o processo curatorial – de exposições e mostras e de programações em geral, entre cinemas, atividades formativas etc. – decolonial/dissidente/multiplicadora de protagonismos, que aponta para "literaturas menores"[7] (DELEUZE; GUATTARI, 1977), de resiliência e invenção, está intrinsecamente conectado com um trabalho educativo, que reflete os usos de obras de artes produzidas por artistas negros/as, mulheres, trans, periféricos/as, como ferramentas "de discussão dos problemas enfrentados por essa população e os meios encontrados para a superação desses obstáculos" (PAULINO, 2016, p. 8), em um constante esforço de alongar os sentidos das imagens e narrativas dominantes.

> Considerando-se que o olhar que lançamos às pessoas e aos objetos os imbui de características as mais diversas, boas ou más. Estereótipos são criados ou reforçados quando somos diariamente bombardeados por imagens que corporificam preconceitos e lugares instituídos. Repensar esses lu-

> gares implica repensar as imagens que fundaram simbolicamente o país, e isso não é tarefa pequena. Entretanto, artistas das mais diversas áreas vêm realizando essa tarefa. (PAULINO, 2016, p. 8)

A partir de onde olhamos, consideramos que nossas práticas curatoriais e educativas contribuem efetivamente com esta tarefa de repensar, reimaginar, renarrar a(s) cidade(s), seus/sujeitos/as e seus conceitos, apontando para pluralidades que nos identificam com a diversidade de que somos de fato compostos/as.

Fig. 1 - Mulambö, *Gigante*, 2019.
pintura sobre tecido, 300 x 200 cm

Notas

[1] A Maré é uma unidade territorial administrativa da cidade do Rio de Janeiro, que ocupa uma área de quase 4km² na região norte da cidade, rodeada pelas vias expressas Linha Amarela, Linha Vermelha e Avenida Brasil, configurando-se o maior conjunto de favelas da capital fluminense onde, segundo dados do Censo Maré, realizado entre 2012 e 2013, pela Redes da Maré em parceria com o Observatório de Favelas, vivem 139.073 pessoas. A Maré é um dos 160 bairros reconhecidos pela Prefeitura do Rio de Janeiro até 2010 e, dentro deste conjunto, é o nono bairro mais populoso da cidade do Rio de Janeiro, ocupando o 137º lugar no que diz respeito ao IDS - Índice de Desenvolvimento Social.

[2] O Observatório de Favelas é uma organização da sociedade civil que atua há 18 anos nas áreas de pesquisa, consultoria e ação pública, dedicada à produção de conhecimento e de políticas públicas sobre favelas e fenômenos urbanos. Suas proposições e ações visam à construção de experiências que superem as desigualdades e fortaleçam a democracia a partir das favelas e periferias como territórios de potências e direitos dentro dos eixos Arte e Território, Políticas Urbanas, Direito à Vida e Segurança Pública, Comunicação e Educação.O Relatório 2018 da organização está disponível em http://of.org.br/wp-content/uploads/2012/12/RELATORIO-PROJETOS-OF_03.pdf. Redes sociais: Site | Facebook | Twitter | Instagram.

[3] www.automatica.art.br

[4] A ELÃ é um projeto experimental de formação artístico-pedagógica elaborada no Galpão Bela Maré, pelo Observatório de Favelas, a produtora Automatica e a Escola de Artes Visuais do Parque Lage. A proposta da ELÃ surgiu de um desejo de construção de um espaço de criação e de reflexões no campo estético e político; de fomento à produção artística contemporânea e se coloca como ambiente aberto a jovens artistas das regiões periféricas da metrópole do Rio de Janeiro. A primeira edição das atividades da ELÃ contou com o patrocínio da Amil, via lei do ISS, e as atividades formativas foram realizadas de agosto a novembro de 2019, tendo como tema "O nome que a gente dá às coisas" e contemplando 25 artistas e/ou representantes de coletivos artísticos, de origem periférica e espaços populares, com idade entre 18 e 35 anos, que se inscreveram via chamada pública. A chamada foi direcionada a artistas, em uma concepção ampliada do termo, de linguagens múltiplas, poéticas interdisciplinares e suportes diversos. Na seleção foram consideradas a diversidade de gênero, étnico racial, de sexualidade e território. Foram realizados 10 encontros formativos, com sete educadores/as e o acompanhamento integral da equipe educativa do Galpão Bela Maré e, ao final, em dezembro de 2019, montou-se a exposição *Elã - O nome que a gente dá às coisas* com trabalhos inéditos resultantes do processo.

[5] Aqui estamos falando do livre acesso sem catracas e barreiras, da oferta de água gelada, do banheiro sempre limpo e disponível para uso, do mobiliário próconvívio disperso no espaço, dos livros disponíveis para consulta e de outros pequenos deleites da ordem do convite para presença sem pressa.

[6] O principal corolário dessa representação pragmático, no que concerne ao campo da cultura, é se afirmar uma distinção entre as práticas artísticas, estrito senso, e as práticas culturais, lato senso, dos sujeitos das periferias. Assim, os discursos dominantes no campo da análise cultural da cidade consideram, em geral, que os sujeitos das periferias são expressivos na produção de experiências culturais que marcam sua identidade, mas não são capazes de produzir arte, pelo menos numa perspectiva profissional. Isso porque esses sujeitos não teriam capacidade conceitual para tal. Não por acaso, todas as formas de linguagem artística produzidas pelos grupos e sujeitos periféricos são adjetivadas de forma pejorativa: o teatro é "amador", a pintura é "naif"; a literatura é "marginal"; a música é "brega". (SILVA, 2015, p. 144)

[7] que possibilite uma espécie de arrancamento de discursos menores, aqueles que não descansam dentro de estruturas dominantes. O "menor" colocado pelos autores qualifica espécies de condições revolucionárias no seio daquilo que está estabelecido, que, nesse caso, significaria "grande". A literatura menor, dita pelos autores acima trazidos, "está na situação exemplar de produzir enunciados novos" (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 121), inéditos, outros, dissonantes. (SILVA, 2015, p. 12)

Referências

BELA MARÉ. *Portfólio Bela Maré*. Disponível em encurtador.com.br/eszI3.

CARNEIRO, Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005. 340 f.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 1977.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silva. Salvador: EDUFBA, 2008.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 92/93 (jan./jun.), p. 69-82, 1988.

LAGNADO, Lisette. As tarefas do curador. *Marcelina*: revista do mestrado em artes visuais, FASM, São Paulo, v. 1, n. 1, 2008.

LIMA, Diane. Não me aguarde na retina. *SUR - Revista Internacional de Direitos Humanos*, São Paulo (Rede Universitária de Direitos Humanos), v. 15, n. 28, p. 245-257, dez. 2018.

LIMA, Diane. *Diálogos Ausentes e a Curadoria como Ferramenta de Invisibilização das Práticas Artísticas Contemporâneas Afro-Brasileiras*. Disponível em encurtador.com.br/uEGS3. Acesso em 9/1/2020.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário do Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

PAULINO, Rosana. *Diálogos Ausentes, Vozes Presentes*. Disponível em encurtador.com.br/eilL6. Acesso em 9/1/2020.

REDES DA MARÉ. *Censo Populacional da Maré*. Rio de Janeiro: Redes da Maré, 2019.

RIBEIRO, Djamila. *O Que É Lugar de Fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SILVA, Isabela Souza da. Observatório de Favelas e Galpão Bela Maré - reconhecendo e afirmando as potências dos territórios populares. In HERKENHOFF, Paulo. (Org). *Rio XXI: Vertentes Contemporâneas*. Rio de Janeiro: FGV, 2019, p. 144-155.

SILVA, Isabela Souza. *e errar e deslizar e flanar sobre discursos-cidade de mulheres da MARÉ e*. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional). Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. 123 f.

SILVA, Jailson de Souza. As práticas culturais das periferias mobilizando a cidade. In MASSER, Carlos Alberto; BRANCO, Carla. (Org). *40 vozes do Rio: avaliações e propostas culturais para uma cidade única*. Rio de Janeiro: E-papers, 2015, p.142-146.

SILVA, Jailson de Souza. *As Unidades de Polícia Pacificadora e os novos desafios para as favelas cariocas*. Rio de Janeiro: Observatório de Favelas do Rio de Janeiro, 2010. Disponível em http://goo.gl/7xbXCX. Acesso em 20/11/2014.

Lições da pedra (ensaio visual)

Ícaro Lira (Brasil) *
Com texto de Elena Lespes Muñoz (CAC Brétigny, França) **

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40410

Nos últimos anos, Ícaro Lira vem analisando as implicações e os desdobramentos de atos políticos e históricos da História Brasileira através de um trabalho documental, arquivista, arqueológico e de ficção. Suas exposições apresentam estruturas similares a pequenos "museus", onde reúne diversos fragmentos esquecidos, produzindo um sistema de objetos que articula materiais artísticos e não-artísticos, e um conjunto de ações, não necessariamente confinadas a um objeto artístico, mas dispersas em exposições, livros, oficinas, debates, caminhadas etc.

* Ícaro Lira (1986, Fortaleza, Ceará). Vive e trabalha em Fortaleza. Artista visual, editor e investigador, estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Rio de Janeiro), Cinema e Vídeo na Casa Amarela-UFC (Ceará) e Montagem e Edição de Som no Instituto de Cinema Darcy Ribeiro (Rio de Janeiro). Participou do PIMASP, Programa Independente do Museu de Arte de São Paulo (SP).
E-mail: icaronglira@gmail.com
** Elena Lespes Muñoz é historiadora de arte (Universidade de Paris I e Universidade de São Paulo), além de curadora de exposições (*Le bruit des choses qui tombent*, FRAC-PACA, 2017; *Vídeo SUR*, Palais de Tokyo, 2018). Atualmente é gestora de comunicação e mediação da CAC Brétigny.

Para Ícaro Lira, a história é matéria viva constantemente esmagada pelo peso das narrativas oficiais, escritas pelos mais poderosos. Em busca de contranarrativas, o artista coleta objetos, textos, relatos, imagens e fragmentos de lugares de conflito social. A partir destes, cria pequenos museus com materiais oriundos de sua pesquisa, que frequentemente abrange conjuntos de ações dispersas em exposições, livros, oficinas e excursões em campo. Em seu método de trabalho, a história é vista com uma lupa e a atenção é dada ao que os acontecimentos revelam de minúsculo e singular sobre o passado, e o que poderiam prever sobre o futuro.

A Educação pela Pedra

Uma educação pela pedra: por lições;
Para aprender da pedra, frequentá-la;
Captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
Ao que flui e a fluir, a ser maleada;
A de poética, sua carnadura concreta;
A de economia, seu adensar-se compacta:
Lições da pedra (de fora para dentro,
Cartilha muda), para quem soletrá-la.

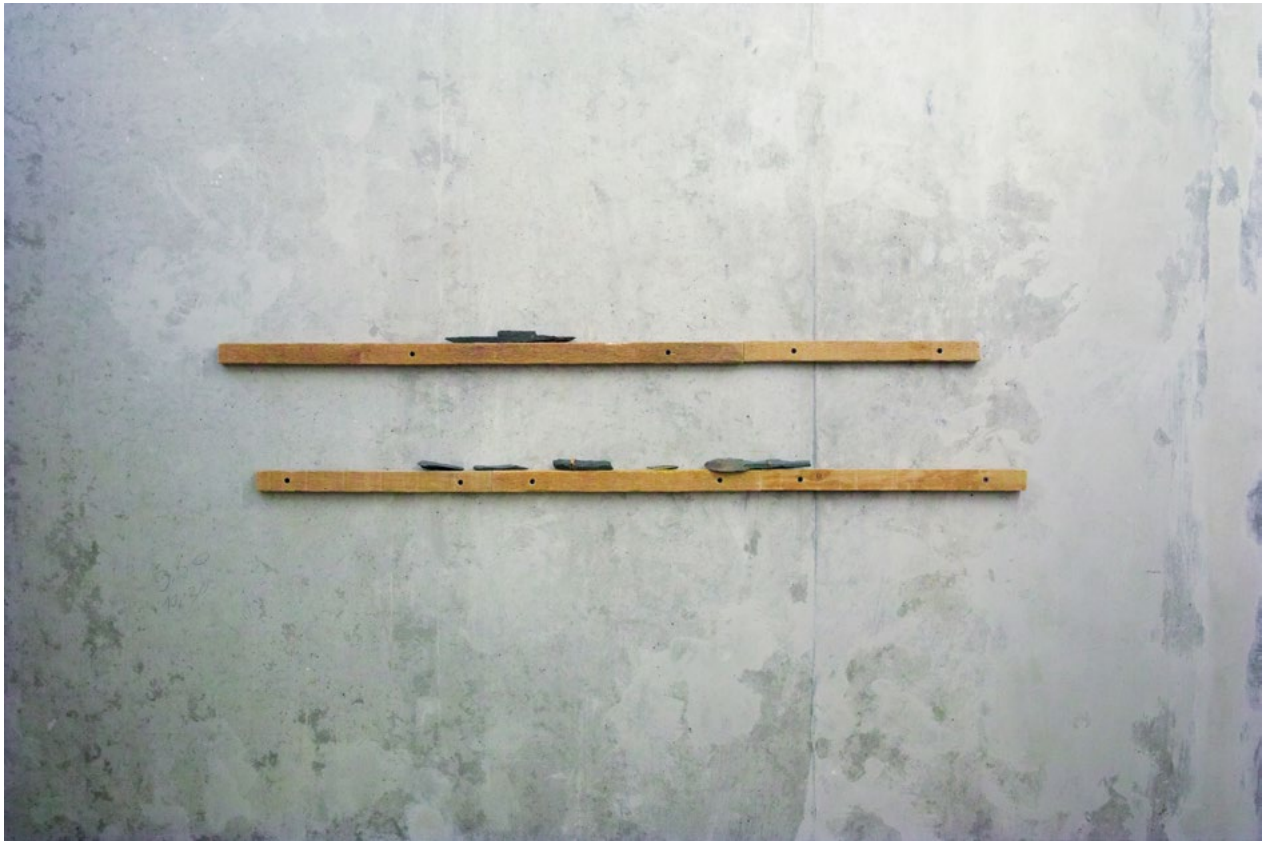
Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
E se lecionasse, não ensinaria nada;
Lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
Uma pedra de nascença, entranha a alma.

João Cabral de Melo Neto, 1965.

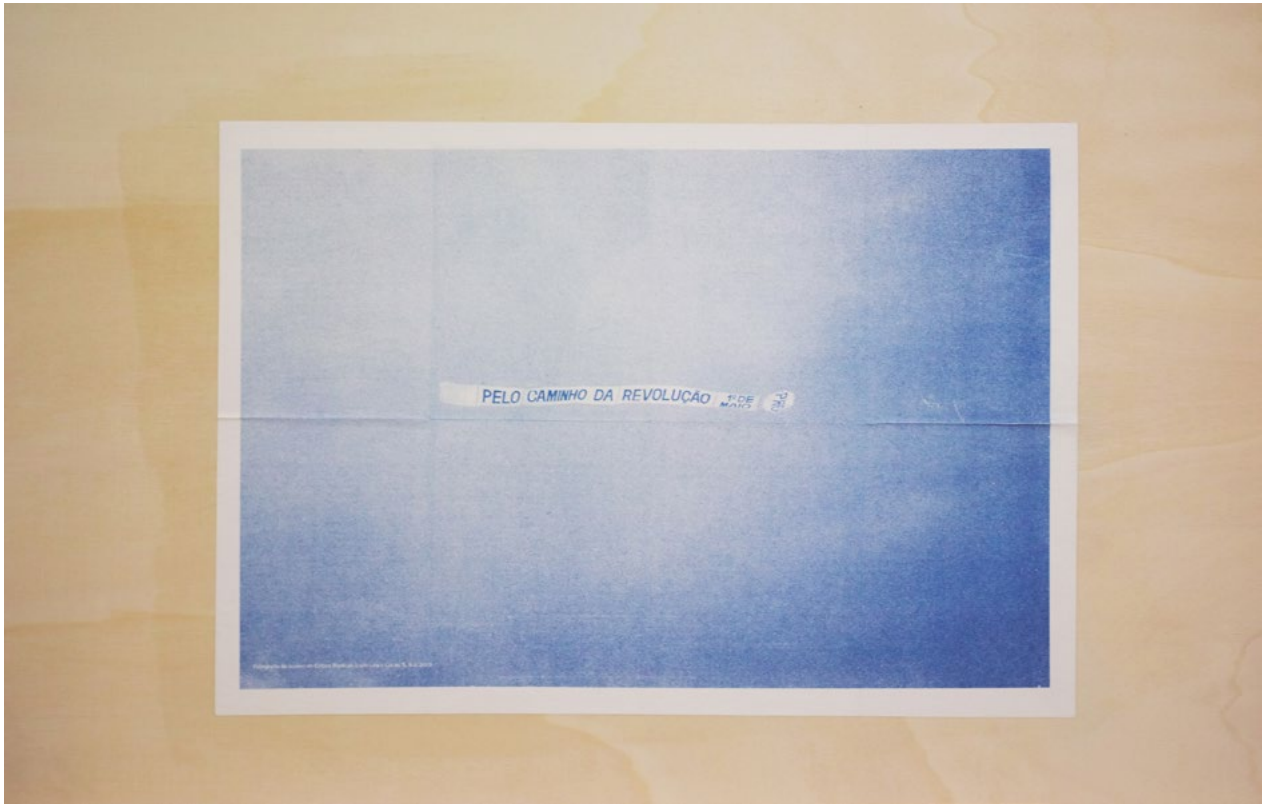
Citação recomendada:

LIRA, Ícaro. Lições da pedra (com texto de Elena Lespes Muñoz). *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 87-108, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40410]

Ícaro Lira, lições da pedra



1.
Sem Título | 2019
Madeira, Ardósia, Cobre e Pregos.
125 x 25 x 2 cm



2.
Critíca Radical | 2019
com colaboração de Lucas S. Icó
Impressão em Risografia.
42 x 30 cm

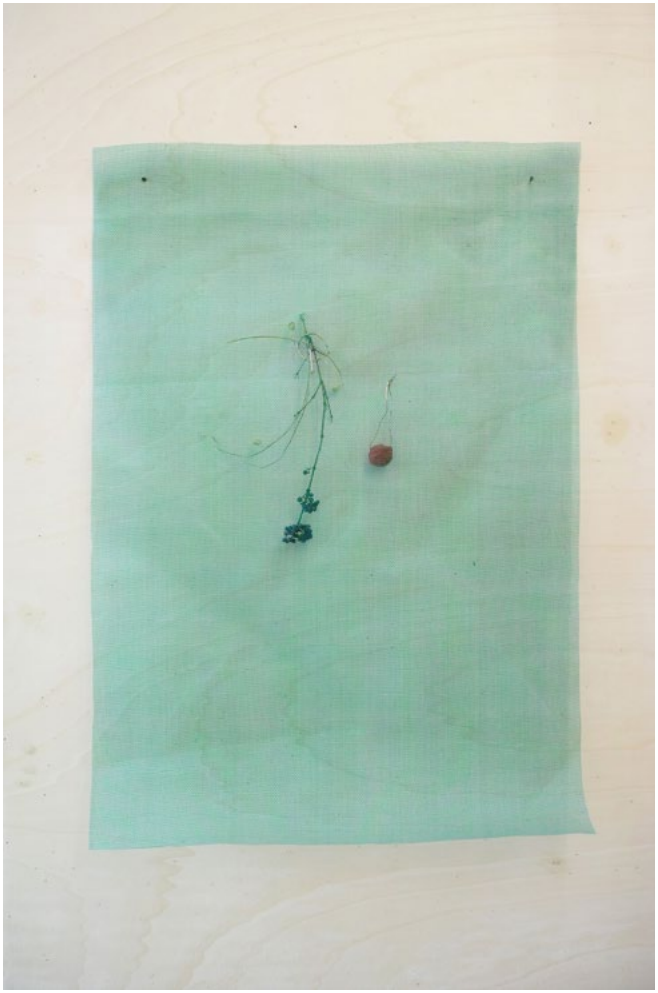
3.
Sem título | 2019
pasta de papelão, páginas de Paris Match (1945), ardósia, madeira, clipe de papel cobre, página do livro "A imagem" de Samuel Beckett, cartão postal
50 x 45,5 cm

4.
Sem título | 2019
página de Paris Match (1945), rede, folha de ouro, cobre, lixa, pregos
70 x 30 cm

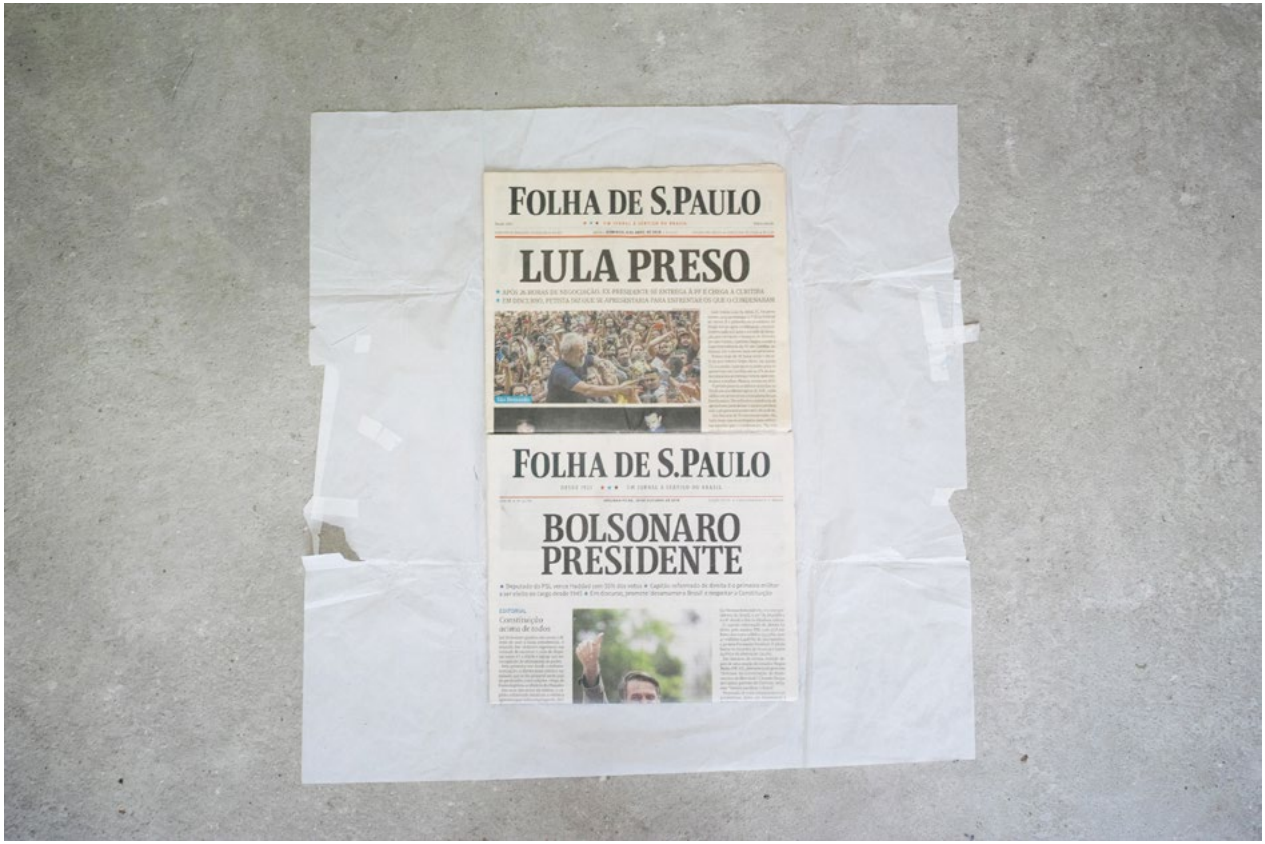
O Censo Escolar registrou o fechamento de 60.065 escolas rurais no período de 1995 a 2016. Ler os nomes das escolas fechadas cartografadas em todo o território rural brasileiro é ressuscitar estatísticas de um arquivo morto e mudo. É sobrepor datas, pessoas, homenagens e imagens ao dado estatístico estéril. A primeira ação de leitura desses dados foi iniciada em Goiânia às 10:37 do dia 1° de setembro de 2017 e finalizada 24 horas depois. Os dados haviam sido impressos em formulários contínuos e foram lidos por voluntários sentados em frente a um microfone. Chamamos a ação de Torre de Transmissão, montada em um pasto da Universidade Federal de Goiás e transmitida ao vivo. No enquadramento se via uma cadeira, o microfone, as pilhas de formulário e uma arquibancada ao longe, na qual esperávamos pelo revezamento da leitura. Ao folhearem os formulários, os leitores transformavam o seu volume compacto em um conjunto informe disperso no pasto, à mercê dos gestos de leitura, da voracidade das vacas e da velocidade do vento. O tempo de leitura foi incapaz de completar a totalidade dos dados.
EXPEDIÇÃO CATÁSTROFE POR UMA ARQUEOLOGIA DA IGNORÂNCIA cataloga, na ordem alfabética dos municípios, os nomes das escolas rurais desativadas. Aquela ação de leitura no pasto, premente e incompleta, torna-se portátil e múltipla nas mãos de novos leitores em contextos imprevistos. Este é um livro para ser lido em voz alta.

5.
Expedição catástrofe. Por uma arqueologia da ignorância, Rumos Itáu Cultural | 2017
performance e livro do artista com Alexandre Campos, Carolina Fonseca, Filipe Britto, Glayson Arcanjo, Pedro Britto, Laura Castro, Pablo Lobato, Renata Marquez e YuriFirmeza
Lista de 60.065 escolas fechadas entre 1995 e 2016 na zona rural do Brasil

6.
Sem título | 2019
caixa de madeira, pregos, rede, romã
27 x 9 x 6 cm
peça única



7.
Sem título | 2019
rede, plantas secas, brinco, cobre, metal
70 x 40 cm

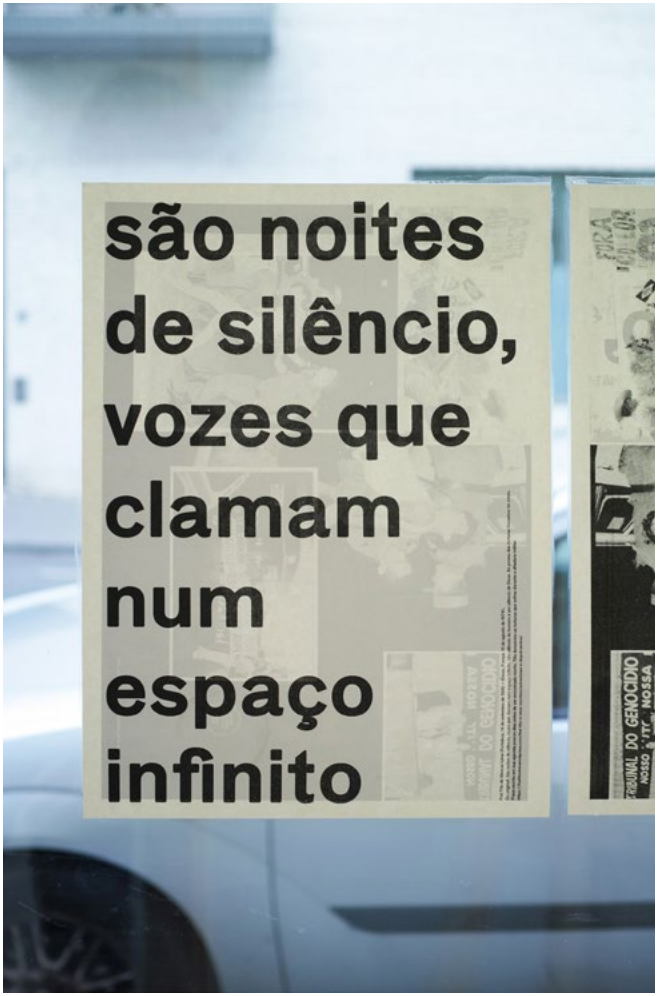


8.
Sem título | 2019
Jornais da Folha de São Paulo de 8 de abril de 2018 e 29 de outubro de 2018, papel de embrulho
70 x 70 cm

9.
Sem título | 2019
madeira, terracota, musgo, fotografia
42 x 22,5 cm

10.
Sem título | 2019
madeira, cobre, página de Paris Match
(1945), nota de mil cruzeiros
46 x 26,5 cm

11.
Sem título | 2019
Calçada parisiense, cordão, edição italiana
de Lavorare stanca de Cesare Pavese
(1936)
18 x 10,5 x 10 cm



12.
Crítica Radical | 2019
com a colaboração de Lucas S. Icó
impressão em risografia
42 x 30 cm

13.
Sem título | 2019
caixa de madeira, canivete, pedra, página do livro “A imagem” de Samuel Beckett, placa de pvc
86 x 61 x 3 cm

14.
Caminhando no gelo por Werner Herzog | 2016
livro de artista com a colaboração de Beatriz Lemos
21 x 14 cm

15.
Sem título | 2019
tecido, rede, cobre, quartzo rosa
47 x 19 cm

Pacientemente e um pouco ao acaso, porém com uma curiosidade concentrada, ele tira da caixa o conteúdo que vai dispondo no chão. A imagem devota de uma Virgem azulada, um pedaço de pano endurecido que parece cartão costurado, uma carta manuscrita cujas primeiras linhas foram lidas sem as tentar entender e pequenas fotografias amareladas com cantos redondos e acizentados. Espalhados desta forma, montados como um quadro no atrito da areia, o conjunto funciona por afloramentos. Não que esses objetos venham da mesma caixinha de metal para dizer algo comum - o tempo, a costura da história -, mas esse ato de organizar e de montar que Ícaro engendra, tem algo de edição. Documentário ou ficção, não interessa.

Sentada ao seu lado, vejo-o manusear os objetos no sótão da minha bisavó. Sem timidez, mas com a modéstia do estrangeiro em território íntimo, levanta tampas, puxa papéis de uma pilha de documentos, sopra poeira, pára em miniaturas de objetos infantis presas por uma corda áspera -, passa rapidamente para outros, faz perguntas, ouve. Não podemos dizer que está à procura de alguma coisa, mas essa ténue atenção que ele dá aos objetos, histórias que eles podem ou não contar, aos seus eventuais deslizes para outras histórias, reencontraria mais tarde ao caminhar nas ruas de Londres, trocando ideias sobre a exposição que estávamos preparando para a Galeria Salle Principale.

De há uns anos para cá, Ícaro Lira, um artista brasileiro de quem a primeira exposição individual em França foca a questão do deslocamento, controle e isolamento social. Uma história de fissuras e deslocamentos, a história da migração é mais do que uma história de origem - de onde se vem -, é uma história de circulação e de demarcação - onde se vive, onde permanecemos, o que foi preciso para aí ficar. Uma demarcação em relação à terra nativa, é claro, mas também àquela sofrida, implícita ou explicitamente, na terra de recepção. O que é viver em algum lugar? Pertencemos ao lugar onde moramos? O que define a nossa pertença a determinado lugar? A que é que, mas também a quem somos estrangeiros? Dos territórios do nordeste brasileiro de onde ele vem e onde nunca pára de voltar, às ruas de São Paulo, Londres, Paris, Nápoles ou uma pequena vila andaluza, o artista vive em passagem. Não mais viajante do que exilado ou migrante, Ícaro Lira não celebra o nomadismo, mas está interessado nas transfigurações - políticas, económicas, sociais, mas também íntimas - que as circulações engendram. A partir das suas viagens, que são sobretudo encontros, traz objetos de volta: ripas de madeira, pedras, quadros, lixo, documentos administrativos, artigos de imprensa, mas também entrevistas em áudio e notas pessoais. Tantos traços com histórias singulares que, justapostos e em conjunto, formam uma malha de significado frágil aberta à interpretação.

Assim, pela acumulação díspares de detalhes, talvez inicialmente inócuo, algo provém do seu trabalho. Forma-se algo parecido com uma narrativa, ou algo que toma o lugar do rascunho do voluntário. Para silenciar o espaço, avançar nas histórias, deixar surgir as aproximações, como arquivista consciente, Ícaro Lira dedica-se, no entanto, à tarefa que lhe parece ser incumbida. Com as regras de classificação, separação e atribuição, prefere o acumular modesto e discreto de objetos heterogéneos e as linhas de fuga abertas por associações efémeras. Dizer mas preferir não. Procurar contar a história de trajetórias íntimas ou coletivas por agrupamentos frágeis e pouco ruidosos, para dar a ver linhas de significado irredutíveis às grandes narrativas. E com a voz monótona, prefere o arquivo

íntimo, forma físsil e não homogénea por excelência. Assim, o deslocamento de um objeto sempre será possível e, com ele, uma escrita que incessantemente não se consegue concluir-se. Talvez seja o que Ícaro está tentando fazer aqui, um cesto de ficção: uma história que seria contada a partir de cacos e papéis enfiados às cegas no bolso da calça Jeans.

Os objetos e documentos coletados e montados por Lira constituem um agenciamento plástico a par de uma dicção poética. Assemelha-se a uma prosa interior na qual o olhar e o pensamento vêm fundir-se aos gestos repetidos de deslocamento, de justaposição, de separação, de recuperação e associação. Os objetos funcionam igualmente como significantes como sinais. Para lá do valor documental que uma fotografia tirada da revista Paris Match ou que uma nota de mil cruzeiros possa ter, parece-me que existem dois modos de se relacionar com o real. O primeiro baseado numa lógica de índice, o documento, como um vestígio, referindo-se a um regime específico de conhecimento e de representação, é um veículo de acesso ao passado. A essas histórias prolongadas no tempo e aos silêncios que, para se tornarem de membranas tão finas, devem a existência ao palimpsesto de vozes e de memórias. Mas, mesmo assim, seria imediatamente devedor na sua função de prova pelas manipulações e deslocamentos que o artista lhe fez passar. O outro, mais precário, revelaria um pensamento: um pensamento como aquilo que resiste precisamente ao inteligível. Neste sentido, com detalhes tais como uma romã seca ou um pedaço de ardósia, Ícaro trabalha mais com conotações do que com certezas, conseguindo, na sua própria insignificância, atingir algo do real. Seria errado conceber esses documentos e objetos como único meio de acesso aos fatos, buscar nos seus pormenores uma linha de sentido que lhe concedesse toda a importância e justificasse a sua presença no dispositivo aqui implantado. Em vez disso, levam-nos a pensar em como aceder os fatos que conseguem contar. Duas edições da imprensa nacional brasileira - A Folha de São Paulo - uma de 8 de abril de 2018, outra de 29 de outubro de 2018, estão dispostas lado a lado, no chão, no papel que serviu para proteger e transportá-las. Uma anuncia a prisão de Lula, outra a nomeação de Bolsonaro para presidente do Brasil. Ícaro transportou consigo esses dois números na mala, por um ano, sem saber o que lhes haveria de fazer. Nem o fazer com aquilo que eles enunciam. Leveza, não tenho certeza - preso / peso (prisioneiro / peso). A sua materialidade resiste ao discurso.

As montagens de Ícaro iludem qualquer forma de integração num discurso excedente, são avessas à linearidade e demonstração. Preferindo a possibilidade de investimento íntimo à síntese de um discurso totalizador. O paradigma de indexação é, portanto, bloqueado. Depositados aqui e ali, objetos como um pedaço da rocha obsidiana, figurinhas de Chiquilin ou um livro, acompanham as obras - elas próprias feitas de outros objetos -, enfatizando a sua dimensão material e irredutível. A obra torna-se, assim, o espaço expositivo de uma coleção pessoal, onde se pode ler trechos de histórias, que giram constantemente em torno dos vestígios que Ícaro vai recolhendo. Nesse conjunto os objetos nunca funcionam em bruto, mas engajados numa lógica de montagem e de exibição. Portanto, é menos a restituição de uma história que se desenrola diante de nossos olhos do que um relacionamento íntimo com ela.

Por essa abordagem que não pretende de todo fechar-se, mas oferecer-se, como escuta, à pluralidade de histórias e vozes, à sua vulnerabilidade, Ícaro Lira dá conta de uma profunda empatia pelas experiências vividas. A exposição na galeria Salle Principale aparece como um nó. Um nó temporário de vozes, encontros e histórias, de territórios atravessados, habitados e carregados em cada um, de temporalidades distintas constantemente reconduzidas por colagens renovadas. Neste sentido, não atua no modo da instituição, mas mais no ato de quebrar e abrir. A enunciação é plural e especular. Faz-se ouvir de repente, nas sequências e articulações da montagem, no eco dos encontros que o viram nascer e que faz suscitar.

Elena Lespes Muñoz

Paris (1988). Vive e trabalha em Paris. Historiadora de arte (Universidade de Paris I e Universidade de São Paulo). Coordenou projetos em arte contemporânea na Fundação Kadist. Trabalhou na associação Artesur (dedicada à arte contemporânea na América Latina) e na Galeria Aline Vidal, além de curadora de exposições (Le bruit des choses qui tombent, FRAC-PACA, 2017; Video SUR, Palais de Tokyo, 2018). Atualmente, é gestora de comunicação e mediação da CAC Brétigny.

dossiê visual - ícaro lira
revista poiésis 35
janeiro 2020

O que pode ser uma curadoria descolonial?

What Can Be a Decolonial Curatorship?

¿Qué puede ser una curaduría descolonial?

Keyna Eleison (Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Brasil) *

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40526

RESUMO: Neste ensaio, a pergunta "O que pode ser uma curadoria descolonial?" é respondida por meio de uma operação cirúrgica que reflete sobre o significado de cada termo. O exercício coreográfico busca menos revelar os significados intrínsecos a cada palavra do que os vazios existentes entre elas.

PALAVRAS-CHAVE: curadoria; curadoria descolonial; descolonialidade

* Keyna Eleison é curadora independente, mestre em História Social da Cultura (Arte e História da Arte) pela PUC-RJ. É supervisora de ensino da Escola de Artes Visuais (Rio de Janeiro). E-mail: keynaeleison@gmail.com

ABSTRACT: This essay answers the question "What Can Be a Decolonial Curatorship?" through a surgical operation that reflects on the meaning of each term. This choreographic exercise seeks less to reveal the intrinsic meanings of each word than the gaps between them.

KEYWORDS: curatorship; descolonial curatorship; decoloniality

RESUMEN: En este ensayo, la pregunta "¿Qué puede ser una curación descolonial?" se responde mediante una operación quirúrgica que reflexiona sobre el significado de cada término. El ejercicio coreográfico busca menos revelar los significados intrínsecos de cada palabra que las brechas entre ellas.

PALABRAS CLAVE: curaduría; curaduría descolonial; descolonialidad

Citação recomendada:

ELEISON, Keyna. O que pode ser uma curadoria descolonial? *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 109-120, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40526]

O que pode ser uma curadoria descolonial?

Alá do que pode uma curadoria descolonial, vale localizar este termo, sou eu quem escreve. O que posso...

Na questão levantada vem tantas implicações que já inicio nela.

O
QUE
PODE
SER
UMA
CURADORIA
DESCOLONIAL

E daqui vamos dançar, as palavras vão estabelecer um ritmo e vamos correr partes do corpo por um espaço.

O

A frase se inicia com o artigo masculino.

A necessidade de o início ser masculino já marca uma violência estrutural, muitas vezes invisibilizada, mas o exercício de evidenciar as questões que estão mais intrínsecas e minha resposta para isso:

E se olharam.

Imediatamente ela sabia que algo especial tinha acontecido, mas podia ser somente da parte dela.

A conexão intelectual foi instantânea, muitas palavras, conversas, assuntos, muito tempo junto para saber um do outro. Uma curiosidade que não cessava. Será que era recíproco? Não importa, o que já está acontecendo é maravilhoso, já há muito tempo estavam se sentindo pessoas solitárias.

E os encontros aumentaram, e o interesse aumentou em ambas as partes. O que acontecia já não importava, se deixar levar pelos acontecimentos era uma regra. Havia um certo clima de proteção, nenhuma agredia a outra, eram pessoas que se deixavam conhecer devagar, mas muito rapidamente a intimidade era maior do que se esperava (mas nada era esperado...). E a vontade foi muita, e saciada, sempre haviam assuntos e fala fala fala fala fala...

E o tempo juntos não foi suficiente, e o assunto entrou: sexo? Não, esse assunto já era cotidiano, falar de sexo era prática acadêmica, sabiam lidar com isso sem grandes protocolos, mais em comum do que o contrário.

O assunto: O que está acontecendo? O que vamos fazer com isso? O que já estamos fazendo, falar mais. Uma delícia cotidiana.

Um dia um encontro fora do local de costume, algumas amizades em comum, muita e mais conversa, mas dessa vez faltava algo, a intimidade era superfície, mas tudo estava bem, uma delícia de tarde, e os olhos mal se cruzavam.

O recado foi dado: foi bom, mas senti sua falta, preciso de mais. E era mútuo. E mais conversas, mais encontros e mais trocas, assuntos e tempo, um tempo largo que mal passava. Uma se sentia mais ela mesma, a outra com uma virilidade surpresa, e vice e versa: se reconheceram.

E o tempo e a fala estimularam mais encontros e mais proximidade, até que ela fosse naturalmente se encontrar em um leito. E o ritmo foi natural, já se conheciam o suficiente para se apresentarem ainda mais, experimentar o gozo uma da outra, duas pessoas, que nunca foram uma só. O ato sexual já havia sido feito muito antes, nas palavras, encontros, risadas, toques na mão e gozadas, muitas e intensas. Então, sem novidades, só um caminho a ser percorrido.

Frases de destaque para ela:

- Por alguns segundos me encaminhei para te beijar, parecia natural fazer isso.
- Um dia ouvi você fazer o mesmo som que faz quando goza, achei curioso ver esse som em outro lugar.
- Depois que conheci você, minha vida e meu jeito de pensar mudaram.
- Me abraça por favor.

E agora tudo era segredo. Fator de excitação e empecilho. Agora nada mudava pois a mudança era constante.

E a distância veio. De espaço-tempo. Mas os corpos estavam juntos.

Até que não estava mais. E antes as duas pessoas eram duas e agora mais ainda.

E a vontade enorme agora é saudade. Memória que se visita dia a dia... E de certo, ela não tem como saber do outro corpo, a existência da outra ela só pode ignorar. Mas a usa para se reconhecer.

QUE

Uma palavra pode ser vazia, mas esta palavra aqui dá a existência. Não se pode ignorar, seguido de uma masculinidade, vem a palavra, pronome, advérbio, substantivo... carregado de pulsão. (Fig. 1)

PODE

E de novo a mesma obra de arte, mas agora uma outra. O verso da obra é um de presente para discussão. (Fig. 2)

A pintura AGONIA (AGONY), da artista nigeriana Colette Omogbay, pertence ao editor alemão Ulli Beier que teve seu trabalho voltado para a cultura nigeriana.

Na História Ocidental, ele é considerado um pioneiro na divulgação e desenvolvimento da cultura africana na Nigéria e da Oceania em Papua, Nova Guiné. Foi alguém que se dedicou a poder fazer o que achava o melhor com objetos – ao citar objetos incluo palavras, sons, resultados culturais vindo de pessoas que "não tinham a mesma relevância" que Ulli – aos quais ele podia elevar e desenvolver [...] em benefício da Arte e da Cultura.

E aqui, na Nigéria de 1963, Colette Omogbai tem em sua obra uma relação direta com a Arte e seu sistema: NOT FOR SALE! / NÃO ESTÁ À VENDA!

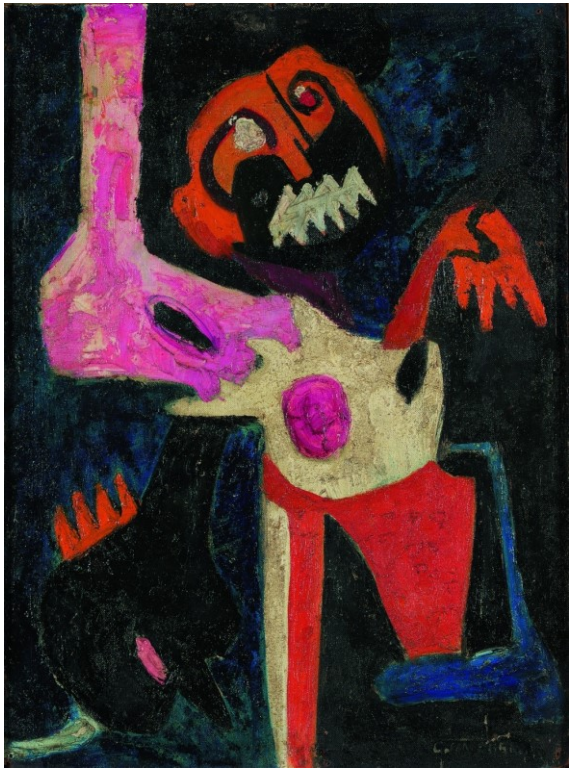


Fig. 1 - Colette Omogbai, *Agony*, 1963.
óleo sobre hardboard, 69 x 50,5 cm
Iwalewahaus, Universität Bayreuth, DEVA, Universität Bayreuth
(Fonte: https://postwar.hausderkunst.de/)

Fig. 2 - Colette Omogbai, *Agony*, frente e verso, 1963.
óleo sobre hardboard, 69 x 50,5 cm
Iwalewahaus / DEVA, A 00051 WN.
Courtesy Iwalewahaus Universität Bayreuth
(Fonte: http://woa.kein.org/omogbai)

Ou não é para vender, não se pode estabelecer a relação de mercado de forma que a obra deve ser arte, e não pode ser um objeto de compra e venda. Aqui, as tensões capitalistas não estão sendo negadas, elas estão estabelecidas na força de sua negação. Não se venda. Este corpo deve ser visto em uma disposição outra e assim como um dispositivo de percepção de existência.

SER

Nas notas soltas de um relacionamento e na obra de arte de Colette Omogbai estamos cercadas. São qualidades da realidade, de (mais uma vez) existência.

E para esta existência vou marcar aqui um silêncio de escrita, que tenha a distância de 13 linhas.

13 linhas, o número 13 vem por conta da carta da morte no tarot.

"Man cannot feel what painting is. Competition with photography exasperates him above all. Man's courage fails when he is confronted with the intense version of life. To man intensity is unpleasant." (MAM LOVES WHAT IS SWEET AND OBVIOUS, Colette Omogbai, 1965; Nigeria Magazine, 84, março 1965)

UMA

O homem não pode sentir o que é pintura. A competição com a fotografia o exaspera acima de tudo. A coragem do homem falha quando é confrontado com a versão intensa da vida. Para o homem, a intensidade é desagradável.

Eu aqui livre para traduzir Omogbai, quem fez um dos primeiros manifestos feministas na Nigéria com este texto, aqui apenas um pequeno trecho.

A unidade tem sido percebida e traduzida em uma perspectiva, de uma lateralidade, limitação, que nos formata à universalida-

de. Pura violência desenvolvida pelo antropoceno.

E aqui estabeleço o meu convite a uma dança conjunta, deixar a fronteira e jogar o corpo comigo, sorrir, suar e principalmente movimentar. Movimentar ritmos e intenção, as minhas são as piores possíveis e me mantenho integralmente.

Acreditar na unidade é o caminho mais fácil, por ter um foco, o convite aqui é para a reflexão em cima dos erros e das múltiplas saídas de acertos e erros, uma movimentação revolucionária a partir da morte da unidade, para assim podermos assimilar esse conceito.

Manter viva é impedir a assimilação, é observar o outro, é participar de uma incompletude. Que o Um morra para que possamos falar dele, que a unidade seja assimilada e se pluralize para a série de verdades.

O risco da única forma é mostra concreta da violência estrutural que pode ter o nome da certeza, normalidade e da paixão.

Paixão aqui não passa pelo radicalismo, mas sim na ideia romântica, essa forma masculinizada eurocentrada de romantismo onde se percebe potência no mergulho em apneia para além da capacidade do pulmão por conta de uma vontade. Romantismo aqui de uma forma que a ideia de completude, que está ligada também à ideia de felicidade conectada a uma pessoa específica e não pela multiplicidade de fatores e pessoas que encaminham um sentido. Paixão que impede a visão do fluxo do desenvolvimento das alteridades outras. Paixão que não passa de manutenção estrutural e Violência – atenção aqui; violência está sendo colocada como matéria, tendo em vista que a partir dela desenvolve-se a humanidade sem que ela seja citada.

Paixão, a pathos, é mais um processo de posse dormindo na crença da unidade. E a partir de uma apaixonada, que sou, busco esta potência a partir de seu erro e duvido da certeza estruturada. Paixão não é radical.

O convite aqui é para uma complexidade de passos para uma dança que não é fácil de seguir e impossível de se ter sozinha, nem como pessoa, nem como ideia, muito menos como potência.

CURADORIA

Posicionamento: curadoria está relativa a posicionamentos. Linhas de pensamentos, relações, complexidades, simplificações...

Todas elas movimentações.

Como curadora, me valho do meu poder em transformar um texto em uma dança, uma dança em uma exposição, uma exposição em um texto.

A curadora que sou sugere a leitura do entorno. Desde a construção de processos a conclusões de pensamentos. Reconhecer a normalidade como estabelecida a partir de algo, e essa estrutura como construção e, como construção, pode ser desfeita ou reforçada.

Ainda na construção, a partir da língua portuguesa que nos coloca como agentes passíveis de saúde, no curar, eu nego esta posição para assistir. Minha colocação de mulher me obriga ao cuidado e manutenção estrutural. Pois me nego.

Curadoria a partir do não, cercada de julgamentos, tomando partido. Simples assim. Parágrafos curtos para abarcar a complexidade.

DESCOLONIAL

Toda relação é sobre poder. Por isso entrar na qualificação do poder é a prioridade.
É evidente que todo trabalho de arte é um trabalho de poder.

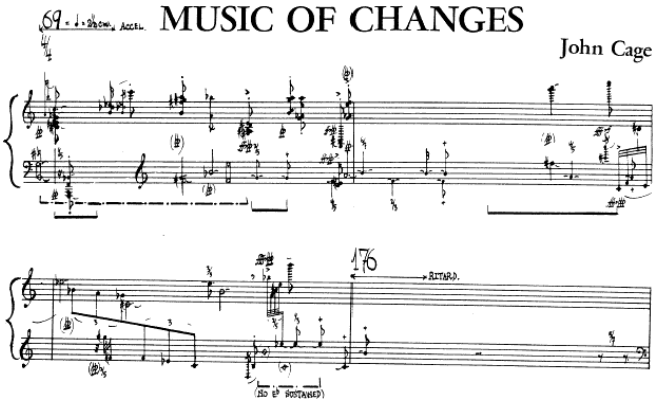
Todas as relações humanas ocidentais, posso garantir que estão relacionadas a poder.
Já observo as questões com a discussão da descolonialidade e decolonialidade. São termos que devem se colocar de forma muito cautelosa para não seguir pagando tributo e fazendo a manutenção, tendo em vista as estruturas que possibilitaram a formação do termo, vindo de academias europeias como uma forma de mea culpa que busca sua consistência nela mesma – a extrutura colonial.

E mesmo assim a própria discussão pode ter muitos pontos de fragilidade por estar sendo construída em estruturas fundamentalmente ligadas, inclusive agora, estamos na estrutura, escrevendo, em uma língua europeia. Não é para fuga e sim assumir a importância do exercício do apagamento e a violência sofrida em cada termo que pode ser usado, principalmente quando se usa o desvio.

Ao usar desvio, o caminho da "normalidade" se impõe.

E como exercício, poética e linguagem, posso parar de perguntar sobre poder e tirar proveito do erro. Sim, do não certo, da não verdade e estabelecer o plural para determinações de modelos e referências.

Dança é um ato. Movimentar o corpo de maneira ritmada na intenção de desenvolvimento de um método, mostragem de percepção no entorno e propõe estabelecer mudança no espaço tempo a partir dessa ação. Pode ser vista como impositora? A Arte pode ser vista como imposição da humanidade. E como imposição, a Violência é a matéria de base para a estrutura.



"Nenhum propósito. Sons." (John Cage)

A terminologia MUDANÇA. Em John Cage, é possível perceber este tratamento com o som e o silêncio. Sua música tem uma estrutura dispositiva a partir de onde desenvolve seus sons e silêncios. O som carrega uma temporalidade. Estrutura determinada, rigorosamente determinada. A música é pura estrutura, não há o que desenvolver, desdobrar, a música é a própria estrutura. Tem como base a estrutura do cristal, ela gera uma infinidade de variações, mas o que interessa e a estrutura, o Cage parte

da ideia da estruturação, sem levar em conta as alturas, e sim a duração. Acaso, mas operações do acaso. Algo que ele vai propor e esse algo produz o acontecimento, colocado como paradoxo. Operação e acaso. Esculturas musicais.

O quando e onde, o tempo e o espaço, mas não o O QUE. São proporções de som e silêncio. Um homem, aqui John Cage, desenvolve a música da mudança. Só um homem. Dono do tempo espaço-tempo.

Dessa observação pego a normalidade de poder que existe e faço da música minhas palavras. Um ritmo entre pontuações e palavras que constroem o convite à dança.
Eu tenho um propósito. O propósito da potência do erro no um.

A decolonidade não me sustenta, é mais uma normalidade. Não se trata de curar.

“O homem adora o que é doce e óbvio”, de Colette Omogbai

Tradução:
Keyna Eleison (Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Brasil) *
Aline Leal (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil) **

Notas: Aline Leal, Keyna Eleison e Manoel Silvestre Friques

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40423

Publicado originalmente em 1965 na extinta Revista Nigeria[1], o manifesto O homem adora o que é doce e óbvio foi uma resposta de Colette Oluwabamise Omogbai a uma acusação, por parte do circuito artístico nigeriano, de que suas pinturas – com traços estilísticos surrealistas e expressionistas, rejeitando o realismo acadêmico – não seriam femininas.

Nascida em 1942, Colette Omogbai se formou em pintura pela Faculdade de Artes, Ciência e Tecnologia da Nigéria (hoje Universidade Ahmadu Bello, na Zaria) em 1964, onde conheceu os artistas da Zaria Art Society. Fundada em 1958 em um contexto de afirmação nacional por um grupo de estudantes artistas nigerianos (incluindo-se aí Uche Okeke, Bruce Onobrakpeya, Demas Nwoko, Yusuf Grillo, Simon Okeke, Jimoh Akolo, Oseloka Osadebe e Emmanuel Odita), a Zaria Art Society estabeleceu um contraponto à pedagogia tradicional instituída pela Faculdade de Artes, Ciência e Tecnologia da Nigéria, propondo uma “síntese natural”, conforme propõe Okeke, entre as artes visuais indígenas e aquelas ocidentais.

* Keyna Eleison é curadora independente, mestre em História Social da Cultura (Arte e História da Arte) pela PUC-RJ. É supervisora de ensino da Escola de Artes Visuais (Rio de Janeiro). E-mail: keynaeleison@gmail.com
** Aline Leal é pós-doutoranda (PNPD/Capes) no Departamento de Letras da PUC-Rio. E-mail: alinelfbarbosa@gmail.com

A primeira exposição individual de Colette Omogbai, em Mbari Ibadan, data de 1963. Posteriormente, Omogbai estudou na Slade School of Fine Art, em Londres, e doutorou-se em Educação Artística pela New York University. Tendo sido uma artista de destaque nos anos 1960, Omogbai desapareceu posteriormente do circuito artístico, gerando uma série de especulações sobre seu paradeiro. A tradução a seguir, realizada por Keyna Eleison e Aline Leal, tanto apresenta aos leitores brasileiros a poética de Omogbai quanto endossa o coro que indaga: "Por onde andará Colette Omogbai?"

De fato, foi Keyna Eleison quem tomou contato com a obra de Omogbai quando foi a Lagos, na Nigéria. Em conversa com Iheanyi Onwuegbucha, atual curador do Centre for Contemporary Art (CCA), Keyna tomou conhecimento do projeto "Women on Airplanes", com curadoria de Anette Busch, Magda Lipska e Marie-Helen Gutberlet. Focalizando o apagamento histórico de mulheres artistas, o projeto de pesquisa, em sua segunda edição, investigou o paradeiro de Collete Omogbai, levantando também questões a respeito da perspectiva eurocêntrica, colonial e machista dominante no modernismo.

Mas, mais do que isso, surpreendentemente, o desaparecimento de Colette parece ter sido resultado de um esforço pessoal. Ao empreender uma pesquisa sobre o paradeiro de Colette, Onwuegbucha chegou a seu marido e sua filha, recebendo, por intermédio deles, a informação de que Colette havia trocado de nome após o casamento. E, de modo mais contundente, que Colette, ao se converter ao cristianismo, não estava mais interessada em sua produção artística.

Notas

[1] *Revista Nigeria*, n. 84, p. 80, March 1965.

Citação recomendada:

OMOGBAI, Colette. O homem adora o que é doce e óbvio (tradução: Keyna Eleison e Aline Leal). *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 121-124, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40423]

“O homem adora o que é doce e óbvio”, de Colette Omogbai

Em arte, o homem adora o que é doce e sentimental. Ele não entende que arte é outra coisa que não folhas verdes e corpos marrons e cabelos pretos. Qualquer transformação vital da arte lhe parece algo odioso e assustador como um pesadelo.

Arte, para o homem, não é uma coisa em si. É dependente. Pintura deve ser explicada em termos de palavras e também de narrativas. O homem acredita no sentido que possa ser expressado em ideias claras e distintas. Ele falha em perceber que buscar um significado explícito em arte é um erro fundamental baseado em uma incompreensão total do meio.

O homem não consegue sentir o que é a pintura. A competição com a fotografia o exaspera acima de tudo. A coragem do homem falha quando é confrontado com a versão intensa da vida. Para o homem, intensidade é desagradável.

Autoexpressão e afastamento da natureza é uma incapacidade. Homem adora fórmulas. Ideais fixos na arte são seus favoritos, ainda que sucumba à ciência e à tecnologia modernas. Divorciar-se disso é sombrio, inquietante e assustador. Isso, ele diz, promove noites insones cheias de pesadelos. Durante o dia, quando vê os registros da noite anterior em termos de pintura, ele grita: “Queime isto! Isso me lembra minhas noites sem dormir. Me dê realidade”, declara o homem, “algo vivo que eu possa admirar e desfrutar. Quero algo de que possa viver e não que acovarde minha melhor parte do homem”. “Sobretudo aquela pintura de um preto marfim preto”, enfatiza. “É a cor do ódio, da guerra, da destruição e da morte. Poupe essa cor”. O homem aconselha: “pela manhã, minha querida, desista do seu fantasma. A persistência dessas lembranças da morte assombra minha imaginação e, por fim, aponta para os portões do cemitério.” “Em vez disso, me dê as pinturas do tipo ‘salada’ – ricas em cores de sorvete. Adoro sorvete por seus

rosas tão macios quanto os delicados vestidos das crianças e o azul-celeste nos dias frios do verão ou até o amarelo-limão. Nenhum toque de preto.", insiste o homem.

O homem não desafia a voz de um pássaro estranho quando canta uma canção desconhecida. Mas ele questiona as tendências modernas. Pernas torcidas e pescoços alongados, cabelos feitos de raízes e corpo azul agridem sua imaginação. "Que diabos é isso?", pergunta o homem enojado. "Serão essas pernas as de um monstro, o pescoço o de um avestruz, o tronco como o de uma criatura faminta e ferida do campo de concentração?" "Esconda tudo ou eu adoeço", implora o homem. O homem ama a palavra "igual". Para o homem, nada é o outro; deve ser igual ao outro. "Nos dê realidade", proclama o homem: "se possível, a realidade tão real quanto a de Bouguereau". "Se você puder pintar, minha querida". O homem provoca o artista como se fosse seu filho pequeno: "coloque cabelos reais, unhas reais, dentes reais para a figura na tela. Eu gosto de tocar nelas como faria na vida real.", o homem torce o nariz para a "Arte Moderna". É inútil porque não tem relação com o ambiente do homem. É inútil porque não tem sentido. É inútil porque não está de acordo com a visão dos Velhos Mestres. "É arte de crianças", descarta o homem descuidadamente.

O homem acredita na liberdade de expressão. Na arte, isso é proibido e, quando feito, deve ser por alguém da idade da pedra. A juventude que luta pela autoexpressão é reprimida.

"Sente-se, meu filho, seus olhos não viram tantos dias quanto Abraão. Espere até endurecer por mais cinquenta harmatãs! Agora você se dará melhor como fotógrafo. Até que os cabelos grisalhos comecem a aparecer, gaste seu tempo a copiar 'Um homem e um jumento' tal como ele é. Não se esqueça dos cílios do homem!"

Esses são os gostos do homem. Até onde ele pode ir com esses ideais? Onde é o lugar do homem? Onde está a coragem dele? Onde está a sua superioridade sobre a natureza e seu ambiente? O homem continuará sendo escravo daquilo que criou? Quem vai nos desamarrar desta era da antiga cadeia da Tradição? Quem nos dará visão para ver as coisas sob Nova Luz? Pense nesses pontos e vamos nos aprofundar nessa Nova Maneira de Olhar. É um desafio para o homem.

Colette Omogbai, O homem adora o que é doce e óbvio.

Série Mesa de Griot (ensaio visual)

Luanda (Patrícia Francisco) (Brasil) *

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40525

O trabalho vem sendo elaborado por vivências no ambiente sagrado, terreiro de Umbanda e em estudos afro-brasileiros. Tem como objeto de reflexão discutir a Cultura Afro-Brasileira e sua presença na arte contemporânea proposta a partir dos trânsitos relacionais, sociais, culturais e políticos que se deram pelo mar Atlântico desde o período colonial, procurando correlacionar a natureza, a escravidão e a espiritualidade. As obras procuram apresentar a imersão espiritual, através da ambientação de "momentos" ritualísticos, construídos a partir de elementos de caráter simbólico. São recorrentemente realizadas em vídeo, fotografia, pintura, performance e instalação e organizadas em série. Dentro desse processo histórico da Escravidão que ressoa na nossa Contemporaneidade, ainda faz uma reflexão sobre o corpo, tanto o corpo negro, como o corpo da própria artista, referente à sua condição miscigenada e espiritualizada em trânsito na arte contemporânea brasileira. Luanda é o nome adotado por Patrícia Francisco para os trabalhos que elabora em coautoria com entidades espirituais afro-brasileiras.

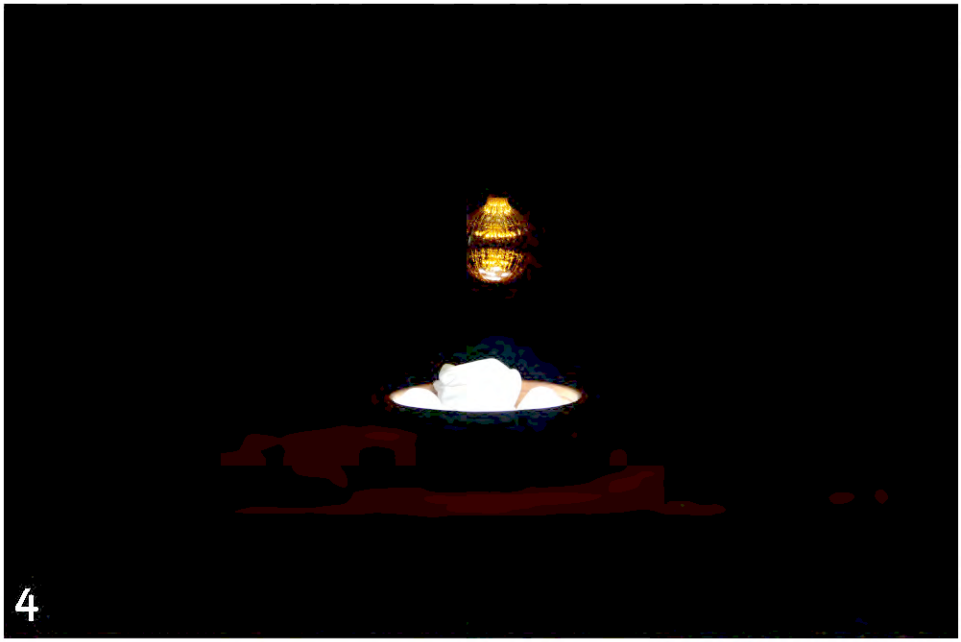
Citação recomendada:

(PATRÍCIA FRANCISCO) Luanda. Série Mesa de Griot (ensaio visuai). *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 125-140, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40525]

* Luanda (Patrícia Francisco) é artista plástica e cineasta, graduada em Artes Plásticas (UFRGS), Mestrado em Artes (USP), Doutoranda em Artes (UFRJ). E-mail: francisco.patricia@gmail.com

Contação de histórias em 13 falas

1. mesa de ateliê, altar e contação de histórias
2. todo o meu trabalho tem sido realizado a partir do que acontece na "Mesa de Griot".
3. griot é o nome dado aos contadores de histórias de tradição oral na Cultura Africana.
4. meu trabalho apresenta muitas narrativas negras e miscigenadas, contação de histórias de origem em Franz Fanon
5. tem origem também em Achille Mbembe e na artista Grada Kilomba
6. pela quantidade de contação de histórias que recebo de espiritos de negros
eu nomeei minha mesa de trabalho no ateliê de "Mesa de Griot".
7. no decorrer de minha prática artistica a própria mesa de trabalho virou um trabalho.
8. a mesa passou a ser fotografada em closes, criando uma Série.
9. fotografo os vários rastros de trabalho por qual passam essas práticas em espaço-tempo distintos.

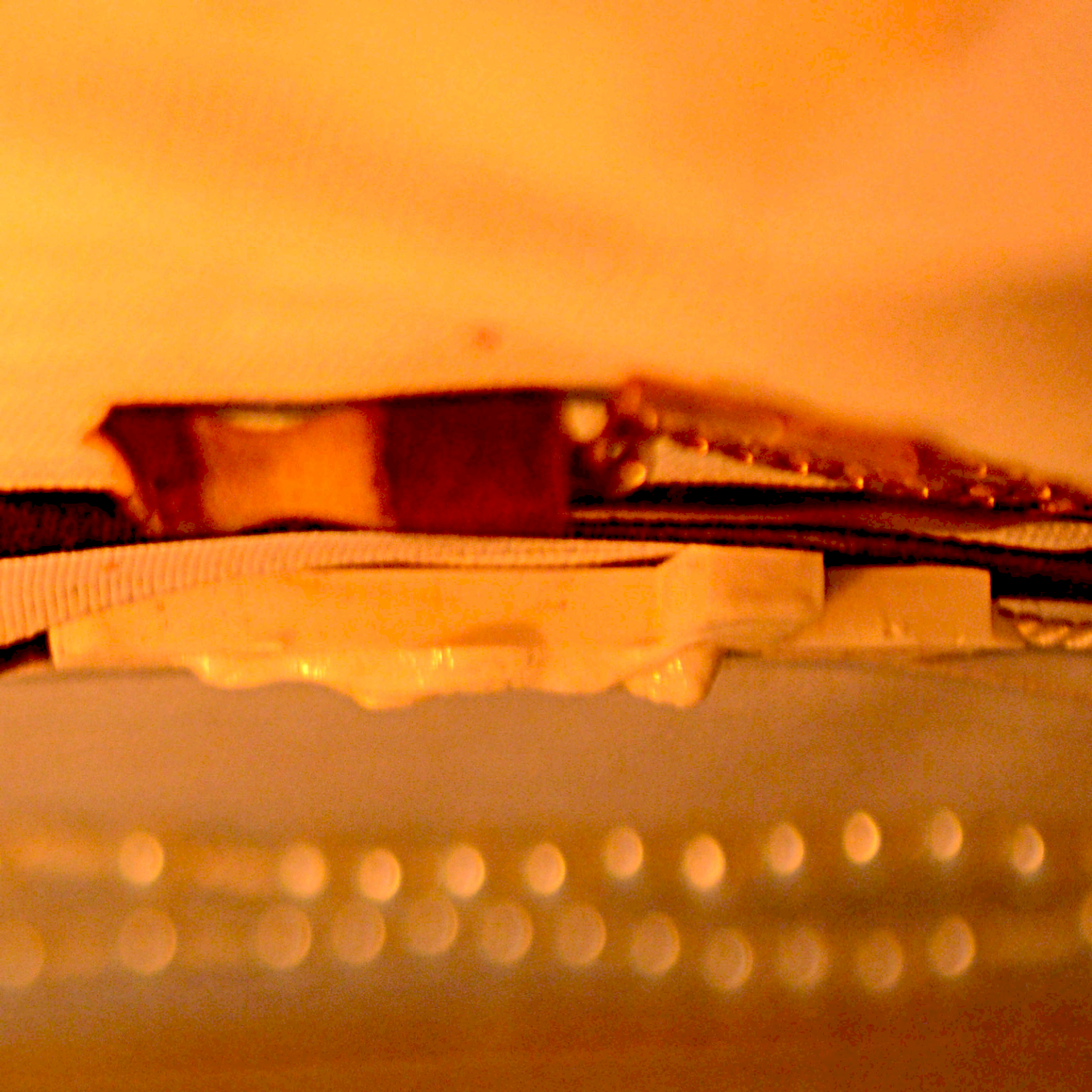


13. com o corpo mediunizado,
Maria Conga e Pai Cipriano, orientaram
que eu trabalhasse sobre
o tema da "Natividade" de Jesus.(imagem 4)

11. fazendo desenhos na "Mesa de Griot"
com a entidade Maria Conga do Rosário
criei um vídeo da "Série Gestos" (imagem 2)

12. entre escritas de cartas
foi indicado que eu realizasse
uma "Procissão de Pretos Velhos" (imagem 3)

10. na mesa de griot criei o
"Rosário de Maria"
um rosário de três metros de altura
bordado com fitas usadas
nos cerimoniais de
religião de matriz africana (imagem 1)



Arte contemporânea indígena e indigeneidade global: entrevista de Gerald McMaster a Idjahure Kadiwel

Transcrição: Manoel Silvestre Friques

Tradução, edição e notas:
Aline Leal (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil) *
Idjahure Kadiwel (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) **
Manoel Silvestre Friques (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil) ***

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40430

Gerald McMaster é artista, curador e professor de Cultura Visual Indígena e Estudos Curatoriais Críticos, no Ontario College of Art and Design (OCAD) em Toronto, Canadá. Pertencente aos povos indígenas Blackfoot (Siksika) e Plains Cree (Nehiyaw) e com mais de três décadas de uma trajetória profissional dedicada ao estudo das artes visuais ameríndias na contemporaneidade, McMaster assinou a curadoria de diversas exposições internacionais, como o pavilhão canadense da 46ª Bienal de Veneza em 1995 – quando Edward Poitras expôs como o primeiro artista indígena representando o Canadá – , e a direção artística, compartilhada com Catherine de Zegher, da 18ª Bienal de Sidney em 2012, intitulada *All Our Relations*.

* Aline Leal é pós-doutoranda (PNPD/Capes) no Departamento de Letras da PUC-Rio. E-mail: alinelfbarbosa@gmail.com
** Idjahure Kadiwel é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: idjahure@radioyande.com
*** Manoel Silvestre Friques é professor adjunto do Departamento de Engenharia de Produção da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (UFRJ). Atualmente realiza pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF). E-mail: manoel.friques@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-0106-2006

Tendo como foco a produção artística indígena contemporânea, McMaster desenvolve uma série de projetos acadêmicos que promovem o diálogo entre artistas indígenas de diferentes partes do mundo. Em sua visita ao Brasil no âmbito de seu projeto Arctic/Amazon, no qual busca estabelecer conexões entre obras e artistas indígenas das regiões do Ártico e da Amazônia, McMaster ofereceu em 19 de setembro de 2018, a convite da professora Elsje Lagrou, uma palestra no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS/UFRJ).

Na entrevista a seguir, concedida ao antropólogo Idjahure Kadiwel enquanto correspondente da Rádio Yandê, McMaster expõe questões relacionadas à produção artística indígena contemporânea, destacando-se as relações entre arte e política; as tensões entre o circuito artístico e os valores espirituais dos povos indígenas; assim como a globalização da luta indígena e os obstáculos para os intercâmbios e as comunicações entre os povos ameríndios do Sul e do Norte.

Citação recomendada:

McMASTER, Gerald; KADIWEL, Idjahure. Arte contemporânea indígena e indigeneidade global: entrevista de Gerald McMaster a Idjahure Kadiwel (transcrição: Manoel Silvestre Friques; tradução, edição e notas: Alinel Leal, Idjahure Kadiwel e Manoel Silvestre Friques). *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 141-162, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40430]

Arte contemporânea indígena e indigeneidade global: entrevista de Gerald McMaster a Idjahure Kadiwel

Idjahure Kadiwel: Gerald, você poderia se apresentar contando um pouco sobre os povos indígenas aos quais pertence sua família?

Gerald McMaster: Meu nome, dado a mim quando eu era garoto, é Gerald McMaster. O nome McMaster é, obviamente, europeu e, há vários anos, eu queria descobrir de onde tinha vindo esse nome, porque aprendi que muitos povos indígenas receberam nomes europeus. Então, trabalhei com um homem e fomos aos registros do departamento. Em algum lugar encontramos alguns registros e, pouco a pouco, começamos a descobrir de onde o nome tinha vindo e logo percebemos que o nome havia sido dado... Havia dois irmãos e eles eram os irmãos Blackfoot, ou Siksika[1], no Sul de Alberta, no Canadá. Quando foram para escolas residenciais[2], os meninos mais velhos receberam nomes, pois não conseguiam pronunciar seus nomes indígenas. Então eles disseram para um garoto: "Você será O'Keefe e o outro garoto será McMaster". Foi aí que encontrei a origem do nome atribuído aos meus ancestrais.

Esse nome sobreviveu até os dias atuais e é sobretudo um nome entre os Siksika, que são os Blackfoot em Alberta. Minha mãe era casada com um homem Siksika. Eu adquiri esse nome, e minha família tem esse nome agora. Mas, do outro lado, do lado de minha mãe, minha mãe é Plains Cree[3], dizemos Nehiyawak. Nehiyawak tem diferentes reservas em Saskatchewan, de onde eu sou. A reserva onde nasci e cresci é chamada Red Pheasant [Faisão Vermelho]. Red Pheasant é o nome do meu bisavô, que era um chefe. E, quando estavam fazendo os tratados e distribuindo as terras para os diferentes povos indígenas, lhe perguntaram: "Onde você quer sua terra?" Ele apontou para uma direção e disse: "Eu quero tê-la ali". Então nomearam as reservas em homenagem ao chefe da tribo. O nome dele era Red Pheasant e ele teve vários filhos; um deles foi chamado Watany, e a tradução de Watany é "Eagle Tail Feathers" [Penas da Cauda da Águia]. As penas da cauda de uma águia: a águia-careca ou a águia-real.

Watany tinha duas esposas, porque, nos tempos tradicionais, você tem mais de uma esposa. Ele tinha duas esposas e duas famílias. Mas ele teve que se tornar cristão. Quando ele se cristianizou, eles lhe disseram: "Você precisa escolher uma de suas esposas". Ele escolheu uma esposa, embora a outra também tenha ficado por lá. Mas, na religião cristã, você só pode ter uma esposa. Ele teve filhos de ambas as esposas. Tinha vários filhos e filhas. Um deles era o meu avô, George. Então meu avô conheceu minha avó, que se chamava Isabella. Minha mãe nasceu deles e o nome dela é Lena. O nome Watany vem desse lado da família: minha mãe nasceu Lena Watany. Mas, quando ela se casou, passou a ter um nome diferente: McMaster. Quando nasci, me tornei Gerald McMaster. Nasci em uma comunidade chamada Red Pheasant e fui para a escola na reserva indígena até os 9 anos de idade, até eles levarem todas as crianças que estavam indo para esta escola. Havia uma lei no início dos anos 1960 para que as crianças parassem de frequentar as escolas indígenas. Então, elas tiveram que se integrar com as crianças brancas. Quando jovens, os ônibus costumavam vir nos buscar e dirigir quase quarenta quilômetros até a cidade local onde estudávamos. Finalmente, minha mãe comprou uma casa na cidade local, e foi quando nos mudamos. Desde os 9 anos de idade, moro em uma cidade. Sou um índio urbano. Mas, uma ou duas vezes por ano, ainda volto à minha comunidade,

onde estão todas as minhas relações e parentes. Existem muitas outras comunidades indígenas diferentes nessa área.

Idjahure Kadiwel: Pode contar-nos um pouco sobre suas pesquisas mais recentes, o trabalho que vem desenvolvendo nos últimos anos?

Gerald McMaster: Sou professor universitário na Faculdade de Arte e Design da Universidade de Ontário. É a maior Universidade de Arte e Design do Canadá e temos um programa chamado Cultura Visual Indígena, onde coordeno um centro de pesquisa. Recebi uma cadeira de muito prestígio, que me permite fazer pesquisas, contratar assistentes de pesquisa para me ajudar e, além disso, dou aulas para os alunos. Um dos projetos que eu pretendo desenvolver me trouxe ao Brasil. Quero fazer um grande projeto com os povos indígenas do Ártico, o Ártico canadense, chamados Inuit[4], para colaborar com pessoas no Brasil, particularmente na Amazônia. Estou interessado nas visões do Ártico e da Amazônia, porque são povos indígenas que têm muita interação, inter-relações com forasteiros – brancos, negros, o que for. O que são essas interações? Há também muitas tecnologias de extração nessas comunidades, às vezes de maneira muito negativa. Também estou interessado nessas duas áreas porque são áreas do mundo cruciais para o clima hoje: o Ártico é frequentemente considerado a geladeira do mundo e a Amazônia os pulmões do mundo. Portanto, cada um deles é tremendamente impactado por intervenções humanas, seja o desmatamento, seja a poluição no ar que está fazendo o gelo derreter, mudando o clima. Estou buscando colaboradores no Brasil que gostariam de trabalhar comigo em uma exposição. Por isso, vim ao Brasil. Mas faço muitas outras coisas em termos de pesquisa. Todas as minhas pesquisas são indígenas, a aparência dos povos indígenas, como eles percebem e como isso se traduz em arte e design. Tentamos fazer o máximo de pesquisa em várias áreas. Eu fiz pesquisas para filmes, documentários, para televisão, "docudramas", por exemplo. Fiz pesquisas sobre a cultura Inuit, porque sou particularmente interessado nos Inuit. Estou fazendo outro projeto agora: estou começando a negociar com os aborígines na Austrália. Quero fazer essa colaboração, nas artes, entre uma comunidade no Ártico e uma comunidade na Austrália Central. Esse é outro projeto que trabalho atualmente. Portanto, foi uma longa

distância entre crescer em uma pequena comunidade indígena até chegar à maior cidade do Canadá, onde me encontro em uma posição importante. Como tenho muitos anos de experiência trabalhando com artistas no Canadá e nos Estados Unidos, já participei de projetos em todo o mundo e já estive no Brasil algumas vezes. Eu não estive em reservas indígenas no Brasil. Conheci poucos povos indígenas. Então, obviamente, eu quero conhecer mais povos indígenas brasileiros em algum momento.

Idjahure Kadiwel: Como você descreveria a interação das artes dos povos indígenas com o cenário mais específico da arte contemporânea nas últimas décadas? A partir de suas pesquisas, como você vê o modo que se dá esta inclusão e suas transformações?

Gerald McMaster: Os povos indígenas sempre fizeram algum tipo de arte. Eles não chamam isso de arte, mas é um tipo de representação, quer esteja em seus corpos, nos artefatos que carregam, em suas casas e arquiteturas, em qualquer coisa que tenham feito. Suas expressões são muito belas. Mas os europeus nunca viram isso como arte, tratavam como outra coisa. Todos esses anos, desde que eu era jovem, tem sido uma luta. Faz parte do meu trabalho mudar a maneira como os outros veem o que fazemos. É muito difícil. Mas acho que agora o mundo da arte está mudando, porque os artistas têm um grande impacto na maneira como vemos o mundo e como definimos a arte. Agora arte e artistas estão redefinindo o que é arte. Eu acho que o lado positivo disso é que permite que os povos indígenas redefinam o que estão fazendo. Há alguma redefinição no que os artistas indígenas estão fazendo. Certamente, no Canadá e nos Estados Unidos, há muito mais inclusão de artistas indígenas no mundo da arte. Mas isso foi porque houve uma luta. Os artistas trabalharam muito e tiveram que responder a perguntas muito difíceis. Mas eles continuaram trabalhando e trabalhando e trabalhando. E melhoraram ao mesmo tempo. Eles compreenderam como era o mundo da arte, o que significava estar no mundo da arte, como sobreviver no mundo da arte fazendo arte. Então, existem influências muito positivas. Agora, particularmente no Canadá, você não vira uma esquina sem dar de cara com uma exposição de algum artista indígena. Há galerias de arte em todos os lugares, eles estão sendo levados a sério, recebem prêmios...

São alguns dos principais artistas do Canadá. Nos Estados Unidos, é um pouco mais difícil porque o país é muito maior. Ainda assim, os artistas indígenas têm ganhado visibilidade. No Canadá, os artistas indígenas são muito famosos. No Brasil, talvez seja um processo um pouco mais lento. Talvez como tenha sido para nós no Canadá na década de 1970: lutava-se, tentava-se ser aceito pelo mundo da arte convencional. Tenho curadores amigos que estão no Brasil e eles me dizem que aqui é um pouco mais difícil para artistas indígenas serem aceitos. O mundo da arte brasileira ainda é um pouco conservador para os povos indígenas e para outros povos. Eles ainda estão marginalizados, ainda na periferia, não estão no centro. Na América do Norte é diferente, tudo mudou. Será assim aqui em algum momento, talvez, quando artistas indígenas forem aceitos no *mainstream*, participando de coleções de importantes colecionadores. Mas acho que os artistas precisam apenas continuar trabalhando. Em minha palestra no IFCS-UFRJ, falarei sobre como artistas indígenas do Canadá e alguns dos Estados Unidos chegaram ao cenário internacional, onde se encontram agora em grandes exposições ao redor do mundo, na Europa, nos Estados Unidos, na Austrália, talvez mesmo no Brasil.[5] Eles se projetaram internacionalmente e fizeram isso muito, muito bem. Eu falarei sobre a história dos anos 1970 até hoje, analisando a trajetória, como os povos indígenas deixaram de ser marginalizados para estar neste grande palco, por vezes no centro. Acho importante. A arte tem sido muito importante para os povos indígenas, porque é uma coisa positiva, e parte da minha pesquisa é justamente descobrir o que acontece quando as culturas criativas se encontram. Ou o que acontece quando as pessoas se encontram, as culturas se encontram. Você provavelmente sabe disso. Às vezes, quando as culturas se encontram, elas lutam, vão à guerra, batalham. Sempre há uma tensão entre as culturas. Depois, há momentos em que os indivíduos se casam, se casam com alguém de outra cultura. Você sabe disso, é claro, por experiência própria, o que acontece quando duas culturas se reúnem, se encontram, se casam e têm filhos. O que me interessa é o que acontece quando se encontram. Quando as pessoas se encontram, coisas criativas acontecem. Os artistas estão interessados em procurar novas ideias, novos materiais. Como ontem, quando estávamos no Museu do Índio, e vimos estes cocares Kayapó de canudos de

plástico. (Fig. 1) É isso que os artistas fazem: eles procuram novos materiais, nunca há medo de obter novos materiais, como o canudo, e de se expressar. É nisso que estou interessado: quando as culturas se encontram, coisas criativas acontecem.

Os povos indígenas sempre estiveram abertos a aceitar ideias de fora ou pessoas de fora, desde que isso não mude drasticamente suas culturas. Se você estiver fortalecido, sempre se sentirá confiante com o que faz. Mas isso pode ser tirado de você, como aconteceu com os povos indígenas da América do Norte quando as leis proibiram qualquer tipo de expressão cultural no final do século XIX. Tudo foi retirado e agora estamos em um período de recuperação, recuperando tudo o que perdemos. Mas, para além disso, eu diria que os povos indígenas têm muito orgulho, muita confiança em aceitar influências externas em suas culturas. Então, eu estou interessado no que aconteceu na história e no que os artistas contemporâneos fazem. Porque os artistas contemporâneos são muito bons em tomar de empréstimo de qualquer canto, seja das culturas indígenas ou do que acontece no mundo inteiro. Estou interessado no que chamamos de "zona de contato", esse espaço entre nós, no que acontece se a criatividade acontecer. Além de guerras, de casamentos e de todo tipo de interação, a criatividade acontece. Por isso a arte é tão fundamental. Mas também é preciso que o mundo da arte se abra, ele precisa aceitar artistas de diferentes culturas. Porque os artistas veem de maneiras diferentes. Eu acho que a cultura brasileira e a comunidade artística precisam estar abertas para aceitar os indígenas, seja daqui ou de outras partes do mundo. Você não pode sempre olhar para a arte do ponto de vista da raça, de quem é melhor do que o outro... É sobre como você vê o mundo, como você o expressa. Os povos indígenas têm uma maneira fantástica de olhar o mundo, muito diferente dos outros. O que há de errado nisso? Eles fazem criações artísticas excelentes. Isso precisa ser levado a sério. Esses são os tipos de argumentos que criamos e o tipo de coisa que faço no meu trabalho. A importância da arte visual em nossa cultura, o impacto que isso tem na cultura canadense. Há tipos de arte indígena muito significativos em diferentes partes do Canadá que as pessoas reconhecem: "Oh, essa é a arte dessas pessoas". Muito contemporâneo. Tem sido bastante positivo.

Fig. 1 - Cocar Mebengokrê feito de canudos.

Ainda há muito a fazer: ainda precisamos ter curadores em posições importantes. Temos alguns curadores indígenas na Galeria Nacional em Ottawa[6], temos curadores indígenas em alguns dos museus de arte do Canadá. Mas ainda temos que ter uma pessoa indígena diretora de um museu. Essa é a próxima etapa, temos que chegar lá. Tivemos uma pessoa indígena que dirigia um Museu Indígena em Washington, D.C., no Smithsonian. Mas isso é um museu indígena, não é um museu para todos. Ainda estamos esperando por essa oportunidade.

Idjahure Kadiwel: Perguntei aos meus colegas da Rádio Yandê[7] que também são artistas, Daiara Tukano e Denilson Baniwa, se tinham questões para nossa entrevista. Os povos a que ambos pertencem são da Amazônia. Baniwa perguntou se há a possibilidade de construir uma comunicação global coordenada entre povos indígenas através do mundo digital. Eu acrescentaria à pergunta dele, se a sua pesquisa enfatiza os povos indígenas da América do Norte, porque acho que já existe um algum tipo de interação entre os povos indígenas da América Latina ou, ao menos, entre os povos indígenas no Brasil.

Gerald McMaster: Eu acho que a era digital é fundamental para a troca. Obviamente, eu falo inglês, você fala português. Agora você fala inglês, o que é fantástico. Mas a dificuldade é sempre o idioma. Essa é a maior barreira. A barreira é a comunicação: os povos indígenas aqui falam e se comunicam em uma língua colonial diferente da minha...

Idjahure Kadiwel: Os idiomas estão distantes um do outro…

Gerald McMaster: Exatamente. A maneira de filtrar essa comunicação é através desses idiomas coloniais, como o inglês, o português ou o espanhol. Na América do Norte, nos Estados Unidos e no Canadá, todos falamos inglês ou francês. E o sul do Rio Grande, no México, e no Sul, é espanhol ou português. Então isso tem sido uma coisa difícil em termos de comunicação dos povos indígenas. Se todos falássemos um idioma colonial, seja português ou inglês, isso seria ótimo. A comunicação seria fantástica, estaríamos abertos, estaríamos compartilhando, muitas viagens aconteceriam… Mas o idioma é uma barreira.

Hoje, na era digital, as oportunidades são maiores porque agora você pode compartilhar na internet todo tipo de coisa e, seja nas artes ou no cinema, há oportunidades. Certamente muita coisa está acontecendo no mundo das artes digitais no Canadá e nos Estados Unidos. Presumo que a mesma coisa aconteça aqui. As pessoas precisam descobrir maneiras de se conectar também através da internet. Esse tipo de oportunidade existe. O que acontece é que a comunicação na América do Norte parece ser apenas na América do Norte ou, às vezes, a comunicação é com outros povos indígenas ao redor do mundo...

Idjahure Kadiwel: Você quer dizer povos indígenas que também falam inglês?

Gerald McMaster: Sim, como na Austrália, na Nova Zelândia, talvez na Escandinávia com os Saami[8], que muitos falam inglês agora. Então esse tipo de comunicação global está acontecendo entre o Leste e o Oeste. Mas o que me interessa é o Norte e o Sul. América do Sul e América do Norte.

Idjahure Kadiwel: Essa é a sua pesquisa atual?

Gerald McMaster: Sim, foi por isso que vim ao Brasil. Nem toda minha pesquisa é baseada nisso, mas isso faz parte da busca por uma colaboração com alguma instituição brasileira, para que possamos abrir esse tipo de linha de comunicação em que os povos indígenas e não indígenas estejam trabalhando juntos. Isso é crucial para mim. Os jovens são agora tão articulados digitalmente que descobrem todo o tipo de coisas na internet, como trabalhar dessa maneira. Ensinamos os alunos da escola de arte sobre tecnologias digitais, seja para criação artística, seja para algum outro meio de comunicação. Agora todas as comunidades indígenas parecem ter *sites*. Todas as tribos têm *sites*, todas as organizações têm *sites*. Existem redes, em inglês, é claro, que lhes permitem se comunicar com diferentes partes do mundo. A linha divisória sempre foi o idioma, é uma barreira enorme. A questão é: como atravessamos essa barreira, não estamos quebrando a barreira, mas apenas ultrapassando a barreira. É uma luta para os povos indígenas aprenderem novos idiomas sem perder o idioma tradicional. Esse sempre é o ponto, porque os povos indígenas preocupam-se em aprender sua própria língua indígena. Por que eles estariam interessados em

aprender português ou espanhol quando estão mais interessados em aprender sua própria língua indígena? Eles já falam inglês ou francês e querem aprender sua própria língua indígena. Seu foco está aí.

A distância entre o Canadá e o Brasil é enorme. Nós nunca pensamos no Brasil e vocês certamente nunca pensam no Canadá. Mas há uma sensação de indigeneidade global nos dias de hoje.[9] É o que está acontecendo em outras partes do mundo com os povos indígenas. Há um interesse particular para alguém como eu – um acadêmico – ou para outros povos indígenas interessados em estabelecer contatos com povos indígenas de outros lugares. Geralmente é nas artes e na Academia, e acho importante. Há um longo caminho pela frente, mas estou muito animado atualmente. A internet é uma coisa ótima, torna as conexões que estão acontecendo agora instantâneas, diferentemente de quando vim ao Brasil em 1991. Nunca mais voltei desde então. A comunicação era rápida naqueles dias, mas hoje é instantânea. Talvez as coisas possam acontecer.

Uma coisa interessante que temos todos os anos em outubro em Toronto é um festival de cinema indígena chamado imagiNATIVE.[10] O imagiNATIVE traz filmes de povos indígenas de todo o mundo. Geralmente em inglês, porque esse é o público, a menos que sejam legendados em inglês. Geralmente temos filmes da Austrália, da Nova Zelândia, da Escandinávia... Mas tudo está legendado se estiver em outro idioma. Ocasionalmente há filmes da América Central e do Sul. Isso é bom, porque diminui a distância entre nossos povos. Esse é um festival de cinema muito importante. Todo ano ele cresce, com centenas de filmes indígenas…

Idjahure Kadiwel: Quando começou?

Gerald McMaster: Talvez há 20 anos, desde os anos 1990, com certeza. Agora ficou muito grande, então todo mundo vem. Você pode procurá-lo no *site* http://www.imaginenative.com/. E você encontrará todas as edições, eles listam todos os catálogos, todos os filmes, o que vai acontecer no ano. Há muitos cineastas, às vezes eles não são indígenas, mas geralmente são cineastas indígenas. Eu acho que já deve ter passado algum filme brasileiro lá. Tenho certeza de que tivemos filmes brasileiros. Então, quando pensamos nas distâncias entre nós,

o estreitamento dessa distância agora é crucial. Porque nós compartilhamos muito. Você e eu somos parentes indígenas longínquos: essa lacuna está diminuindo e acho importante que diminua. Como eu disse, os povos indígenas raramente viajam ou se mudam, permanecem em sua área de origem. Mas ainda podemos nos comunicar pela internet. Eu acho que é uma das coisas que fazemos. Isso é importante.

Idjahure Kadiwel: Isso me fez pensar realmente sobre as diferentes linguagens artísticas, como literatura, cinema, artes plásticas, porque cada uma delas é uma forma codificada de expressão. Talvez os filmes venham a ser os mais... não os mais fáceis, mas...

Gerald McMaster: Eles procuram algo em comum. Os filmes precisam atingir vastos públicos, então você precisa criá-los de modo que as pessoas entendam quais são suas ideias. Os códigos, os símbolos dos artistas indígenas são muito mais difíceis, porque os artistas estão sempre usando linguagens visuais tradicionais, existem certos códigos, como você sabe, na arte, no design. Artistas contemporâneos estão sempre brincando visualmente com isso. É preciso um curador como eu para tentar interpretar o que esses artistas estão fazendo, o que eles estão tentando dizer, qual é a mensagem em suas obras de arte que eles estão expressando. Eu tenho que fazer uma análise da obra de arte para tentar entender, para que nosso público possa ler sobre ela e entender qual é o trabalho. Os filmes são tão imediatos e tão curtos que você precisa traduzir quase imediatamente as mensagens e as ideias. Artistas visuais são um pouco mais desafiadores. Artistas são sempre mais desafiadores, mas igualmente emocionantes.

Idjahure Kadiwel: Em sua experiência, conhecendo as criatividades de diferentes artistas indígenas, como você estabeleceria a relação entre as obras e as lutas políticas indígenas por seus direitos, como reconhecimento de terras, educação, saúde etc.? Como você descreveria a importância da arte indígena contemporânea para as lutas políticas?

Gerald McMaster: Sempre esteve presente, seja no século XIX ou atualmente. Os povos indígenas descobriram que a arte é uma maneira de expressar suas lutas políticas. Hoje, no Canadá, um dos grandes pro-

blemas é o assassinato e o desaparecimento de mulheres indígenas.[11] É um problema grave. Nos últimos vinte ou trinta anos eles descobriram que muitas mulheres indígenas estavam desaparecidas ou foram assassinadas. Atualmente, há embates críticos dentro do governo canadense, os povos indígenas estão forçando os governos – federal e de outras esferas – a estabelecer caminhos para tentar encontrar respostas para esses problemas graves.

Outra questão que surgiu nos últimos dez anos diz respeito à reconciliação. Cerca de cinco ou seis anos atrás, foi publicado um importante relatório chamado Relatório da Comissão da Verdade e Reconciliação.[12] O objetivo dessa comissão era entrevistar os milhares e milhares de indígenas que frequentaram as escolas residenciais para investigar os problemas que eles vivenciaram quando jovens. As escolas residenciais foram criadas para retirar as crianças indígenas de suas comunidades, com o objetivo de torná-las não mais indígenas, de torná-las brancas, pequenos homens brancos, de repente. Esse processo, muitas vezes realizado por igrejas e outras organizações cristãs, tentou remover todos os aspectos da indigeneidade destas crianças. Para alguns, talvez, os resultados tenham sido positivos: alguns indígenas disseram que se divertiram enquanto estudavam nestas escolas, que não tiveram problemas.

Minha avó estudou em uma escola residencial por dez anos quando era menina. Mas não minha mãe, nem meus tios, nem eu. Nós fomos a uma escola em nossa reserva indígena. Nós não frequentamos escolas residenciais. Mas existem centenas de milhares de crianças em todo o Canadá que frequentaram estes internatos. Essa comissão começou há talvez dez ou quinze anos atrás e descobriu o terror, o horror, o abuso – psicológico, físico e sexual – que as crianças experimentam nessas escolas. Foi muito traumático para as pessoas testemunharem nessa comissão. Muito triste. Foi elaborado este enorme relatório, onde se encontram muitas recomendações de como as coisas deveriam mudar. Geralmente, os relatórios, após serem escritos por uma comissão do governo, são colocados nas prateleiras e ninguém recorre a eles novamente. No passado, já houve documentos como este sobre as questões indígenas, mas eles desapareceram. Mas este foi muito importante e o impacto foi tremendo.

Agora todos estão cientes do relatório da Comissão e de suas recomendações, todo mundo no Canadá. A universidade em que dou aula, por exemplo, e outras instituições canadenses certificam-se de que seus currículos sejam indígenas. Há aulas ministradas sobre as histórias e as culturas indígenas. Chamamos isso de indigenização do currículo. É uma grande mudança, porque as pessoas precisam conhecer essa parte da nossa história, a história indígena. Temos estudantes vindos de todo o mundo (China, América do Sul etc.) e eles precisam conhecer a história do Canadá e dos povos indígenas. Então, a influência desse relatório nas universidades tem sido muito grande. E isso está acontecendo em museus, em instituições de ensino, em outras instituições em todo o país. Todo mundo está levando esse relatório muito a sério. Isso traz resultados positivos aos artistas, porque agora eles também podem usar, talvez, os relatórios sobre reconciliação e sobre as mulheres indígenas assassinadas e desaparecidas, fazendo com que suas produções artísticas expressem seus pontos de vista políticos sobre estes assuntos.

Outro grande problema na América do Norte são as tecnologias de extração de petróleo e gás, principalmente. Estes produtos são extraídos do subsolo e transportados em oleodutos que passam no meio de reservas e terras indígenas. Esse é um grande problema hoje. Os artistas estão criando filmes, obras de arte de diferentes tipos... Eles falam sobre isso de uma maneira muito política.

Para responder à sua pergunta, sim, os artistas indígenas estão usando suas criações artísticas para expressar questões políticas de maneiras muito impactantes. O que é muito positivo. Mas eles também estão se articulando de uma maneira muito poderosa. O tipo de arte que esses artistas estão fazendo agora está em museus de todo o país. Política e arte hoje são importantes, mas sempre foram, desde os anos 1970, quando comecei a estudar e a trabalhar no mundo da arte. Qualquer geração tem movimentos políticos ou formas políticas de pensar sobre o mundo. Algo novo acontece a cada geração. Mencionei aqui as questões políticas mais atuais que interessam ao mundo da arte hoje. Quando eu era mais jovem, era sobre Wounded Knee, por exemplo, nos Estados Unidos, ou sobre a Crise de OKA, na cidade de Quebec, no início dos anos 1990[13]. Então, a cada geração,

acontece algo que obriga os indígenas a se posicionarem politicamente. E os artistas têm sido fundamentais nesta articulação.

Idjahure Kadiwel: Há diferentes espiritualidades, rituais e significados sagrados respectivos a cada povo indígena, na América do Norte ou na América do Sul. Como essas obras de arte contemporâneas redefinem, interagem ou criam novos significados para esta dimensão espiritual, ritualística, sagrada?

Gerald McMaster: Esta é uma ótima pergunta. Depois da Segunda Guerra Mundial, os povos indígenas canadenses foram autorizados a se expressar. Antes disso, era ilegal. Basicamente, era ilegal ser indígena. Mas, após as décadas de 1950 e 1960, os artistas começaram a se restabelecer, voltando às suas comunidades e culturas para descobrir fontes de inspiração. Um artista chamado Norval Morrisseau[14] (Fig. 2), da etnia Anishinaabe (norte de Ontario), quando jovem, aprendeu com os mais velhos todas as histórias de seu povo. Ele também pesquisou tipos específicos de petroglifos, desenhos e pinturas rupestres antigos. Nos museus, ele podia ver os pergaminhos feitos com casca de bétula[15], que traziam desenhos particulares. Tudo isso era considerado sagrado. Ele investigou este material e começou a fazer desenhos e pinturas. Claro, os brancos acharam sua produção incrível. Mas algumas pessoas de sua comunidade disseram que Morriseau não deveria mexer com material sagrado. Esse conflito é muito interessante, entre o que é aceito pelo mundo da arte e as críticas das comunidades indígenas. Para sua comunidade, ele não deveria expressar imagens e ideias sagradas. Mas ele continuou. Outros artistas viram o que ele estava fazendo e começaram a investigar o potencial de contar visualmente as histórias. Pois até aquele momento, as histórias eram narradas, mas não visualizadas. Visualizamos as histórias em nossa própria mente. Os artistas começaram a criar obras de arte e pinturas a partir das histórias. A influência de Morrisseau foi muito grande e agora há muitos artistas que pintam, ou querem pintar, como ele, estilisticamente e também conceitualmente, contando essas histórias antigas. Eu sou de outra tribo, mas conheço todas as histórias de sua tribo agora através destas pinturas. Há outras tribos, outros artistas de outras partes do país que também estão produzindo arte. Novamente, tudo isso foi sobre a recuperação das ideias antigas.

Fig. 2 - Norval Morrisseau, *Sem título (Thunderbird Transformation [Transformação do Pássaro do Trovão])*, c.1958-60.
aquarela e tinta sobre casca de bétula, 63 x 101,3 cm
Canadian Museum of History, Gatineau, Quebec, Canadá

Eu acho que os artistas foram fundamentais para esse movimento de recuperação. Atualmente, existem artistas que tomam de empréstimo, que olham para suas tradições e as transformam em arte contemporânea. Eles não misturam o sagrado com a arte. Como sempre dizem, eles podem até adotar um modo particular de fazer algo, como um ritual específico, mas fazem isso como arte. Não é feito como um ritual dentro de uma comunidade indígena, isso é diferente. Eles tomam de empréstimo as ideias da expressão ritual e as transformam em arte em um museu de arte. Há uma diferença muito grande.

Eu acho que os artistas estão olhando para suas comunidades, tentando buscar inspirações, talvez sagradas, mas eles estão cientes do sagrado. Eles tentam transformar isso em arte. Às vezes, eles podem ser criticados, mas, em geral, eles conseguem fazer a tradução, atravessando a fronteira entre o sagrado e o secular. Às vezes, os artistas indígenas sabem que possuem ideias e símbolos particulares, do clã. Eu conheço alguns artistas que dizem: "Eu sou de uma tribo particular, de uma comunidade específica, e tenho o direito e a responsabilidade de fazer qualquer coisa com essa ideia e expressá-la". Por exemplo, a produção artística de Beau Dick[16] (Fig. 3), que criou máscaras rituais. Em sua comunidade, ele fazia muitas máscaras para danças e cerimônias. Mas ele também criava máscaras para o mundo da arte, pois, em sua comunidade, lhe foi atribuído esse direito de fazer o que ele quiser. Contanto que ele fizesse coisas por sua comunidade, esta não via problemas nas máscaras para os museus, para venda, o que for… Isso foi um direito dele, que ele recebeu há muito tempo atrás. Então, eu acho que os artistas estão atualmente muito mais confiantes para encontrar inspiração.

As pessoas que não conhecem essas tradições são geralmente as pessoas de fora, as brancas, que vêm e olham para as ideias e artefatos indígenas e se apropriam, seja por uma questão de apropriação ou mercadológica. Neste caso, eles se apropriam de milhões de ideias, produzem uma obra de arte e vendem, esperando que ninguém reconheça. Mas, hoje em dia, todo mundo é tão esperto que percebe imediatamente que, se alguém de fora da comunidade se apropria de suas ideias tradicionais, será descoberto e criticado. Os artistas indígenas se reúnem e denunciam esse artista. Isso já aconteceu

Fig. 3 - Beau Dick, *Moogums* (1985).
cedro vermelho ocidental, casca de cedro e acrílico, 116,8 × 99,1 × 45,7 cm
(Foto: Fazakas Gallery, Vancouver, Canadá)

várias vezes recentemente. Os artistas estão nesta grande comunidade no Canadá e nos Estados Unidos, em diferentes tribos. Todos esses artistas contemporâneos se reúnem, eles estão sempre se comunicando no Facebook ou em outras mídias sociais. Eles sabem de todas as exposições que estão acontecendo. Eles estão muito familiarizados com a distinção entre o sagrado e o secular, entre o que é classificado como arte e outras coisas que devem ser mantidas na comunidade.

É importante que os artistas saibam mais sobre suas comunidades, tradições e culturas, para que possam usar isso de maneira positiva na arte. Porque é apenas positivo, para as comunidades externas, entender o que são os povos indígenas, sua arte e suas tradições. Isso é muito importante. É apenas uma maneira de sermos vistos internacionalmente. É por isso que eu acho que essas barreiras e limites estão se quebrando, porque o mundo da arte agora está se abrindo mais para a "indigeneidade" em todo o mundo. Espero que também aqui no Brasil. Em 2016, quando eu estava aqui na Bienal de São Paulo[17], havia muitas representações indígenas por lá, geralmente realizadas por artistas brancos, ou com contribuições indígenas. Mas, em algum momento, temos que ver artistas indígenas na Bienal, trabalhando ao lado dos demais.

Notas

[1] O território indígena canadense é dividido em seis grandes áreas, cujas fronteiras são permeáveis (ao contrário dos Estados Modernos): Planícies (Plains), Ártico (Arctic), Platô (Plateau), Subártico (Subarctic), Costa Noroeste (Northwest Coast) e Bosques Orientais (Eastern Woodlands). Tanto os Siksika quanto os Plains Cree originam-se das Planícies. Originalmente guerreiros e caçadores de bisão, os Siksikas são também conhecidos como Blackfoot (ou Blackfeet nos Estados Unidos). Junto com os Piikani e os Kainai, eles formam a Confederação de Blackfoot. Em 2018, a população Siksika era de 7.497 indivíduos, sendo que 4.095 vivem na reserva em Alberta. (Informações colhidas da Enciclopédia Canadense: https://www.thecanadianencyclopedia.ca/, acesso em 10/1/2020).

[2] As escolas residenciais são internatos de assimilação étnica criados pelo governo canadense. Elas serão tematizadas por McMaster a seguir.

[3] No Canadá, os Cree, ou Nehiyawak na língua Cree, são os povos indígenas mais populosos e amplamente distribuídos: cerca de 356.655 pessoas se identificam como pertencentes ao povo Cree, sendo que quase 100.000 delas falam a língua Cree. (Informações colhidas da Enciclopédia Canadense: https://www.thecanadianencyclopedia.ca/, acesso em 10/1/2020).

[4] Com aproximadamente 60.000 pessoas, os Inuit habitam em sua maioria as regiões ao norte do Canadá, no Ártico. Eles também se encontram no Alasca e na Groenlândia. (Informações colhidas da enciclopédia canadense: https://www.thecanadianencyclopedia.ca/, acesso em 10/1/2020).

[5] Gerald McMaster se refere à palestra "Art for World's Stage" – traduzida como "Artistas Indígenas contemporâneos no cenário mundial"– que realizaria no IFCS/UFRJ mais tarde no mesmo dia da entrevista. Dentre os artistas indígenas canadenses apresentados por McMaster estão Nadia Myre, Skeena Reece, Rebecca Belmore, Beau Dick e Norval Morriseau.

[6] McMaster refere-se a Greg Hill, o primeiro curador indígena da Galeria Nacional do Canadá, da etnia Mohawk (Kanyen'kehaka), proveniente da região de Six Nations of the Grand River [Seis Nações do Grande Rio], em Ontario. Em dezembro de 2019, a antropóloga Sandra Benites, pertencente ao povo Guarani-Ñandeva, foi nomeada curadora do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), tornando-se a primeira mulher indígena a ocupar o cargo de curadora em um museu de arte no país. Em 2017-18, Sandra Benites já havia feito parte da equipe de curadoria da exposição *Dja Guata Porã Rio de Janeiro indígena* no Museu de Arte do Rio (MAR). Os diversos museus indígenas brasileiros – a exemplo do pioneiro Museu Magüta de etnologia, administrado pelo povo Tikuna, criado em 1990 – são outro caso a ser considerado, na medida em que estas instituições são inteiramente geridas, organizadas e mantidas por seus respectivos povos.

[7] Fundada em 2013 por Anápuáka Muniz Tupinambá Hãhãhãe, Renata Machado e Denilson Baniwa, a Rádio Yandê é a primeira web rádio indígena do Brasil, criada com o compromisso de difundir informação sobre a atualidade das políticas e culturas indígenas através das tecnologias digitais de comunicação. Atualmente, além de seus membros fundadores, Daiara Tukano ocupa a função de coordenação e Idjahure Kadiwel a de correspondente. Dentre seus membros, dois deles, Daiara e Denilson, se dedicam ao ofício da arte. Daiara Tukano, cujo povo habita o Alto Rio Negro (AM), é professora, artista, ativista e mestra em Direitos Humanos pela Universidade de Brasília (UnB). Denilson Baniwa, nascido na aldeia Darí no Alto Rio Negro (AM), é artista, publicitário, articulador de cultura digital, ilustrador, diretor de arte, comunicador, web ativista, artista gráfico e ativista dos direitos indígenas. Recentemente, Baniwa assinou a curadoria de algumas exposições como *Teko Porã* e *ReAntropofagia* (Centro de Artes UFF, 2019, ao lado de Pedro Gradella) e *Re-Conhecimento* (Solar dos Abacaxis, 2019, ao lado de Catarina Duncan).

[8] Os Saami (ou Lapões) são povos indígenas que ocupam os territórios setentrionais da Suécia, da Noruega, da Finlândia e da península de Kola (Rússia). Eles são um dos maiores grupos indígenas da Europa.

[9] Atualmente, é possível encontrar um conjunto diverso de instituições, artigos e revistas que focalizam a "Global Indigeneity". A título de exemplo, há o Institute for Global Indigeneity, da Universidade de Albany, Estado de Nova York, e o Journal of Global Indigeneity, da Universidade de Wollongong, na Austrália. No Brasil e na América Latina, há já um histórico de instituições e associações que buscam estabelecer alianças entre os povos indígenas, como a União das Nações Indígenas (UNI), a Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro (FOIRN), a Coordinadora de las Organizáciones Indígenas de la Cuenca Amazónica (COICA) e, desde 2005, a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB). Em âmbito nacional, o Instituto Socioambiental registra centenas de organizações indígenas.

[10] Considerado como o maior festival de cinema indígena do mundo, o imagiNATIVE foi fundado em 1998 por Cynthia Lickers-Sage e acontece anualmente no mês de outubro.

[11] O desaparecimento de mulheres indígenas nos Estados Unidos e no Canadá tem sido considerado por muitos como um genocídio desta população na América do Norte. Em setembro de 2016, o governo canadense es-

tabeleceu a National Inquiry into Missing and Murdered Indigenous Women and Girls, por meio do qual se constatou que, entre 1980 e 2012, as mulheres indígenas representavam 16% dos homicídios femininos contra 4% da taxa nacional para a população feminina. Trata-se aqui de um debate que considera a interseccionalidade de etnia, classe e gênero.

[12] Em 2008, a Comissão de Verdade e Reconciliação foi criada no Canadá, com o objetivo de documentar a história do sistema escolar residencial financiado pelo governo canadense. Entre 1879 e 1996, este sistema removeu cerca de 150.000 crianças indígenas de suas famílias e comunidades nativas. Em nome da assimilação, estas crianças eram colocadas em internatos muitas vezes abusivos. Em seu relatório final publicado em 2015, a Comissão descreveu este sistema como um "genocídio cultural".

[13] O massacre de Wounded Knee (Joelho Ferido) ocorreu em 29 de dezembro de 1890 na Reserva Indígena de Pine Ridge, do povo dacota, no estado da Dakota do Sul (Estados Unidos), deixando mais de 200 mortos e feridos, dentre mulheres, homens e crianças. Este massacre integra o conjunto de batalhas conhecido como Guerras Indígenas, que opôs os povos indígenas aos povos europeizados entre os séculos XVI e XIX na América do Norte. Em fevereiro de 1973, houve o incidente de Wounded Knee, quando centenas de indígenas ocuparam o local do massacre reivindicando direitos e reconhecimento. Iniciada em julho de 1990, a Crise de OKA resultou do conflito entre o povo indígena Mohawk e a cidade de Oka, tendo duração de dois meses e meio.

[14] Norval Morriseau (1932-2007), conhecido como Cooper Thunderbird, foi um artista indígena canadense conhecido como o "Picasso do Norte". Ele provém da reserva Bingwi Neyaashi Anishinaabek First Nation, e fundou em 1973, junto com outros seis artistas indígenas, a Corporação Profissional de Artistas Indígenas Nativos, mais conhecida como Grupo Indígena dos Sete. Os Anishinaabeg constituem um conjunto de povos indígenas da América do Norte que se avizinham e compartilham um mesmo tronco linguístico. No Canadá, os Ojibwe os representam, residindo originalmente nos Bosques Orientais (Eastern Woodlands). (Informações colhidas da Enciclopédia Canadense: https://www.thecanadianencyclopedia.ca/, acesso em 10/1/2020).

[15] Trata-se da Casca de Bétula, árvore típica da Eurásia e da América do Norte. Devido à sua resistência à água – tal como um papelão –, esta casca pode ser facilmente manipulada, sendo, desde os tempos pré-históricos, um importante material para diversos tipos de produção (artesanato, construção, canoas, escrita etc.). Os Wiigwaasabak consistem em rolos de casca de bétula onde se encontram complexos registros visuais – padrões e formas geométricas – do povo Ojibwa (Anishinaabe) da América do Norte.

[16] Beau Dick (1955-2017) foi um artista indígena canadense, assim como xamã e chefe Kwakwaka'wakw, ou Kwakiutl, originário da Costa Noroeste. O artista recebeu o nome de Walis Gwy Um, que significa "grande, imensa baleia" na língua Kwak'wala.

[17] Intitulada *Incerteza Viva*, a 32ª Bienal de São Paulo (2016) teve a curadoria de Jochen Volz e contou com alguns trabalhos que tematizavam as questões indígenas, em especial, a instalação do Vídeo nas Aldeias. Nesta mesma edição, o visitante encontrava obras de Grada Kilomba, Bené Fonteles, Maria Thereza Alves e a Oficina de Imaginação Política criada por Amilcar Packer.

Memoria del movimiento (ensaio visual)

Edgar Calel (Guatemala) *
Com texto de Sebastián Eduardo [Dávila] (Guatemala; Alemanha) **

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40414

Edgar Calel (1987) é um artista Maya kaqchikel da Guatemala. Sua prática artística, pautada pela mobilidade e pelo movimento, lida com temas ligados à migração, ao deslocamento e ao retorno. Originário de Comalapa, Calel saiu de sua cidade natal para estudar arte, fazendo de sua vida uma jornada. Neste ensaio visual são apresentados registros de algumas séries como *Yo vivo en ti, Tú vives en mi*; *B´atz – tejido constelación de saberes*; *Ixim (Maíz)*; e *Laberinto de los Pájaros.* O ensaio se encerra com o texto *Memoria del movimiento*, de Sebastián Eduardo [Dávila].

* Edgar Calel é um pintor, performer e videasta guatemalteco. E-mail: edgarcalel387@gmail.com.
** Sebastián Eduardo [Dávila] estudou História das Ciências da Arte e do Cinema na Universidade Friedrich Schiller em Jena, Alemanha, na Universidade Autônoma Nacional do México na Cidade do México e na Freie Universität em Berlim. Atualmente, trabalha como mediador no Galerie Wedding e no KINDL - Zentrum für Zeitgenössische Kunst, em Berlim. E-mail: seduardodav@gmail.com

Ficha técnica de imágenes de piezas de Edgar Calel

Yo vivo en ti - tú vives en mí, 2010.
intervención e instalación de documentos que certifican el lugar y fecha de nacimientos de personas originarias del pueblo kaqchikel
(Foto: Cortesía familia Calel Apén)

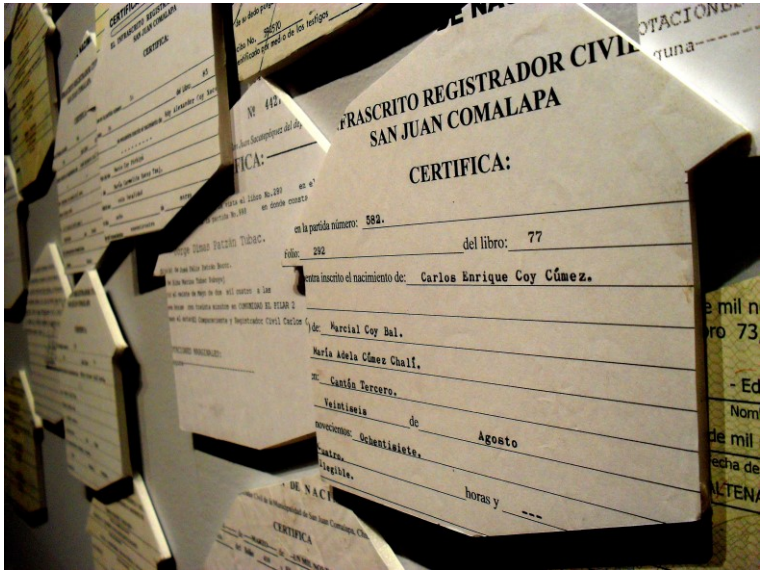
Serie *Qa bäy –Qulef - Qa káslemal – Qetalh*
Nuestros sustento - Nuestra tierra – Nuestra Vida – Nuestro Rastro, 2018.
performance
(Foto: Fabio Alkamino)

B´atz Constelación de Saberes, 2015.
fotografía, díptico
61cm x 81cm C/P
(Foto: Julio Calel)

Laberinto de los pájaros, 2008.
instalación (cajas de cartón pintadas en su interior con tinta óleo)
(Foto Julio Calel - Lisandro Calel)

Citação recomendada:

CALEL, Edgar. Memoria del movimiento (com texto de Sebastián Eduardo Dávila). *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 163-176, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40414]



1, 2 - *Yo vivo en ti - tú vives en mí*, 2010.
intervención e instalación de documentos que certifican el lugar y fecha de nacimientos de personas originarias del pueblo kaqchikel
(Foto: Cortesía familia Calel Apén)

3 - *Yo vivo en ti - tú vives en mí*, 2010.
intervención e instalación de documentos que certifican el lugar y fecha de nacimientos de personas originarias del pueblo kaqchikel
(Foto: Cortesía familia Calel Apén)

4 - *Yo vivo en ti - tú vives en mí*, 2010.
intervención e instalación de documentos que certifican el lugar y fecha de nacimientos de personas originarias del pueblo kaqchikel
(Foto: Cortesía familia Calel Apén)

5, 6 - *B´atz Constelación de Saberes*, 2015.
fotografía, díptico
61cm x 81cm C/P
(Foto: Julio Calel)

7, 8 e 9 (página seguinte) - Serie *Qa bäy –Qulef - Qa káslemal – Qetalh*
Nuestros sustento - Nuestra tierra – Nuestra Vida – Nuestro Rastro, 2018.
performance
(Foto: Fabio Alkamino)

s destruí
sagrad
pela
EAGLES

10 - *Laberinto de los pájaros,* 2008.
instalación (cajas de cartón pintadas en su interior con tinta óleo)
(Foto Julio Calel - Lisandro Calel)

MEMORIA DEL MOVIMIENTO – por Sebastián Eduardo [Dávila]

I. Los sueños en las alas de un pájaro de hierro.

¿Qué parte de mí se queda cuando migro, qué se viene conmigo? Esta fotografía muestra un certificado de nacimiento, emitido en San Juan Comalapa (Guatemala), agujereado con la forma de una casa. La casa es el corazón del documento (en ella están escritos los datos personales del sujeto nacido) y está expuesta al lado del certificado restante, que forma su contorno. Se trata de un proceso de violencia ejercida sobre un papel que, en su función de documento oficial, da fe del nacimiento y la existencia de alguien, y no de cualquiera: de Edgar Rolando Calel Apén. Fue él mismo quien, en su función de artista, mutiló el certificado. Y no sólo eso: en otra variación de *Yo vivo en ti, Tú vives en mí*, mutiló también las partidas de nacimiento de amigxs y conocidxs comalapenses, para luego exponerlas separadas, en su casa particular en Comalapa (el contorno) y en un espacio de exposición en Ciudad de Guatemala (la casa). El sujeto migrado es uno fragmentado. Deja atrás algo que sólo quienes lo conocían pueden ver y se transforma según las nuevas relaciones, de poder y de afecto, que establece en los territorios de tránsito y destino.

El formato de la residencia artística implica una migración temporal: unx artista viaja a un nuevo territorio a vivir por algunos meses, durante los cuales comparte, desarrolla y expone su trabajo, dialogando permanentemente no sólo con artistas, críticxs y curadorxs, sino también con personas ajenas al circuito de arte pero íntimamente relacionadas al territorio y los lugares transitados. Una vez concluida su residencia en la galería Rua du Sol en Porto (Portugal), invitamos a Edgar Calel, que (según su certificado de nacimiento) nació en 1987 en Comalapa, a presentar algo de su trabajo en Berlín. Cuando digo „invitamos", me refiero a Antje Weitzel, a Çağla Ilk – ambas están a cargo del proyecto y la exposición *This might be a place*

for humming birds. (Este pudiese ser un lugar para colibríes) con artistas de/en Guatemala – y a mí. Pasamos casi dos semanas compartiendo memorias, vivencias, comida, bebida, baile y conocimiento, no sólo con viejxs y nuevxs amigxs dentro de la(s) esfera(s) del arte, sino también con otras personas migradas de Latinoamérica, de Centroamérica, de Guatemala. La artista guatemalteca Maya Saravia se vinculó desde el principio a esta micro-residencia de dos semanas como una agente irremplazable; había estudiado con Edgar en la Ciudad de Guatemala y desde hace un tiempo reside en Berlín. Lxs cinco fuimos articulando nuestras visiones y prácticas para hacer posible una charla, que tuvo lugar en el espacio cultural para proyectos uqbar el domingo 8 de septiembre. Esa noche, Edgar y yo navegamos frente al público a través de su obra y por lo tanto, de sus vivencias íntimas y las de sus familiares, amigxs y ancestrxs, así como de la memoria del pueblo Maya-Kaqchiquel. Y es que su obra es la constante traducción de su contexto cotidiano, a la vez sembrado en la historia, a otros, nuevos lenguajes. Nuestras palabras fueron traducidas simultáneamente desde y para el público. Después de hablar, comimos.

II. Hay un abismo entre el canto y la palabra.

En *B´atz – tejido constelación de saberes*, Edgar posa de frente y de espaldas, en medio de un campo de maíz, portando un suéter de tela sintética y bordado a mano. La prenda viene de las pacas o tiendas de segunda mano, que revenden ropa que se usó y dejó de usar en los Estados Unidos. Sobre la misma, Edgar bordó los nombres de algunos de los más de veinte grupos Mayas, cada uno con un propio idioma, que habitan en lo que hoy llamamos „Guatemala". Como el maíz, la subjetividad está sembrada en la tierra, por lo tanto, la migración y el desplazamiento equivalen a arrancar una planta de raíz. Lo que ha migrado aquí es el suéter (del norte al sur), que como muchas de estas prendas desechadas se adapta a nuevos cuerpos y contextos (horarios, clima, uso) para los que no fueron concebidas originalmente, reconfigurando los mismos. Pero también se trata de un proceso cotidiano de resignificación desde el cuerpo y la subjetividad Maya. El tejido de palabras sobre y a través de la prenda agudiza este proceso, inscribiendo idiomas (y saberes) ancestrales que ya difícilmente se pueden destejer. Pero se pueden destejer. La fotografía captura el gesto.

En la práctica artística de Edgar, los objetos migran de un punto a otro en una red de relaciones afectivas, pero también de poder. Los certificados de nacimiento viajan, por ejemplo, en forma de casa de Comalapa (la „periferia", lo „rural") a la capital (el „centro", lo „urbano"), mientras el suéter lo hace desde Estados Unidos (el „norte global") hasta Guatemala (el „sur global"). La presencia del artista en uqbar fue fruto de una migración transatlántica, pero también de sur a norte (en un sentido más figurado que geográfico), del denominado „nuevo" al „viejo"

continente, de América o Abya Ayala a Europa. Como sujeto artista y como sujeto/cuerpo Maya-Kaqchiquel, Edgar recorrió una ruta histórica, trazada una y otra vez desde que "América" fuera inventada y colonizada, fruto de su "descubrimiento" hace más de 500 años. Según el paradigma del sujeto artista moderno que nos han enseñado, el viaje a Europa es uno de contemplación, escucha y aprendizaje. También lo es de diálogo e intercambio con artistas y agentes culturales (y su fama). ¡En cuántas biografías de artistas modernos del sur (casi siempre son los hombres) no figura la amistad con Pablo Picasso u otros "Grandes" durante estadías (hoy quizás diríamos residencias) en París o Nueva York! Los viajes que lleva realizando Edgar desde que comenzó su formación en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) en la Ciudad de Guatemala se pueden entender, a primera vista, como un eco de la gran travesía del sujeto artista a través del Atlántico, de la "periferia" al "centro", para contemplar, escuchar y aprender el oficio de artista oficialmente. Supongo que la ENAP, como muchas instituciones del arte, está erigida sobre este fundamento ideológico. Comalapa, sin embargo, también es un „centro"; ha sido el hogar de generaciones de pintorxs, escultorxs y músicxs que ejercen en un mercado y circuito de producción, exposición, circulación y discusión artística. Desde hace algunos años y en reacción a nuevas prácticas que entendemos (también a primera vista) como expresiones de arte contemporáneo „global", se empieza a pensar en Comalapa desde esta perspectiva. La visita del último curador general de la Documenta en Kassel (Alemania) Adam Szymczyk es sólo una de las últimas versiones de este movimiento al revés (del norte al sur-centro).

La visita de Edgar a Berlín implicó algunos desvíos en esta ruta, atravesada históricamente por el poder colonial. Uno de ellos fue el hecho de que muchxs de sus interlocutorxs éramos (y seguimos siendo) migrantes por razones diversas, de Turquía, Argentina, Puerto Rico, Brasil y Guatemala (no sólo de la ciudad, sino también de regiones de habla y cultura Mayas). Juntxs, configuramos una comunidad efímera, que no dejaba de ser diversa. Esta unión en la diferencia sólo fue posible gracias a la traducción lingüística y epistémica de vivencias, prácticas y saberes. Esta traducción está llena de errores (productivos) y de opacidad: a veces, no todo lo que se comunica está hecho para traducirse. Juntxs nos entendimos y cada quien entendió algo diferente, ó entendió a través de su diferencia. Esta condición no sólo es inevitable en un encuentro de subjetividades y cuerpos migrantes/migrados diferentes entre sí; es un terreno productivo.

Posterior a su residencia artística *Resiliência* el año pasado en Silo – Arte e Latitude Rural en Brasil y como parte de un proyecto de película, Edgar realizó una variación de *Ixim (Maíz)*, originalmente el dibujo de una mata de maíz plantada en una carreta para transportar material de construcción. Esta vez, el artista empujó la

carreta con tierra y maíz a través de las calles de Brasilia en una manifestación indígena (*Campamento Tierra Libre*) por los derechos de la tierra, es decir, de su tierra; una lucha compartida por muchas comunidades a lo largo y ancho del continente. Durante la acción, contó con la ayuda de lxs demás manifestantes para cumplir con el trabajo de carga y transporte. Finalmente, plantó el maíz en la planicie frente a los edificios de gobierno, construidos por Oscar Niemeyer como parte del proyecto de centralización y „modernización" de Brasil en los años cincuenta. La carreta de Edgar no transportaba cemento ni material de construcción, como lo hicieron las que empujaron los albañiles de Niemeyer décadas atrás, sino el alimento sagrado para muchos pueblos amerindios y la tierra roja de sus comunidades. El gesto es uno de entrega (de la tierra y a la tierra), pero también de resistencia como forma de protesta y de vida. Esta lucha se agudiza con el régimen de tendencias eco y genocidas de Jair Bolsonaro.

III. Yin ri in aj tijoy ru xe taj che` – Yo soy el que se come la raiz de los árboles.

La migración, el desplazamiento y el retorno son sólo algunas de las formas que toma la movilidad y el movimiento en la práctica artística y de vida de Edgar Calel. Como dice él mismo, desde que salió de Comalapa para estudiar arte no ha retornado definitivamente; su vida se ha vuelto un viaje.

Bajo esta premisa, decidimos cocinar enchiladas, tostadas con frijol, guacamol y salsa roja y rellenitos. Y es que los productos, como las personas, también migran en una red de relaciones de poder no poco violentas (siembra y cosecha masiva e industrial, empaque plástico y al vació, transporte, venta y compra, posesión), pero también afectivas (recuerdos de otros tiempos y lugares, una comida compartida hecha por unxs para otrxs). Para las comunidades de migrantes, la preparación y disfrute de recetas caseras se transforma en un ritual de convivencia y memoria compartida desde el aquí y ahora. Juntxs recuerdan y cada quien recuerda algo diferente. Pero las recetas nunca saben igual, por lo menos a mí no. Siempre hay algo que falta o sobra y no me refiero a los ingredientes. Es decir, la memoria (e imaginación) del pasado impide un disfrute completo y entrega al presente inmediato. Esta experiencia pertenece a la condición de migrante, que compartimos desde nuestras diferencias.

Maya, Edgar y yo recorrimos mercados, galeras industriales y pequeñas tiendas de productos de Mesoamérica y de diferentes partes de África y Asia. Compramos tostadas, frijoles, plátanos maduros, hojas de plátano, quesos, maizitos enlatados, perejil, repollo, tomate y demás. Pasamos cocinando toda la noche y el día de la charla, en la que compartimos comida y compartimos comiendo. En esta comunidad efímera de migrantes (y más de alguien nacidx en Berlín), no dejan de haber relaciones de poder. ¿Quién invita y paga la comida, quién la produce, quién

la cocina, quién la recuerda y quién la come por primera vez, con un hambre de alimentos (y conocimientos) originarios del alguna vez llamado „Nuevo Mundo"?

En 2008, Edgar presentó por primera vez *Laberinto de los Pájaros*, una serie de pinturas en cajas industriales que encontró en los mercados durante una residencia artística en Managua (Nicaragua). Sobre esta superficie-contenedor de alimentos provenientes de muchos y lejanos lugares, Edgar plasmó las nubes que sólo desde su perspectiva y en su pueblo son visibles. El contexto local, percibido y pintado desde la sensibilidad y el detalle, resignifica las cajas y su interior, permitiendo imaginar otro tipo de migraciones y desplazamientos.

Los alimentos que configuraron nuestra cena aquel domingo fueron transportados en condiciones similares, típicas de la globalización de la inequidad que vivimos y perpetuamos. Las enchiladas y los rellenitos que cenamos esa noche son materia de comercio y posesión, pero también de nostalgia y convivencia migrante. Juntxs y sin querer, embarramos nuestra ropa con los pedacitos de remolacha que se caían de la enchilada al morderla. Ninguna camisa ni pantalón se ensuciaron igual.

página do artista

Francisco Fernandes *

Caminhada Lunar, 2019.

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.38691

* Francisco Fernandes é doutorando em Processos Artísticos no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGArtes-UERJ)

E-mail: fernandes.chico@gmail.com
Orcid: https://orcid.org/0000-0003-4419-1358

Caminhada lunar, 2019.
(ensaio visual a partir de performance realizada em espaço público)

Dia vinte de julho completou cinquenta anos que o homem (supostamente) pisou na Lua. Neste dia fiz uma ação nu, no Centro de São Paulo, em que emulo o gesto de caminhar em baixa gravidade, como se na Lua estivesse. Diferente de trabalhos anteriores em que o gesto não remetia a algo, não representava, aqui ocorre desta forma, por dois motivos; primeiro pela dimensão poética de uma marca de cinquenta anos de algo que marcou a humanidade, e segundo, por uma questão de linguagem, fazer uma ação do corpo contida, lenta, em contraposição à provocação da aceleração dos transeuntes. Ir à Lua em meio ao caos. Vale lembrar que a face da Lua, que vemos, e que Apolo XI pousou chama-se Mar da tranquilidade (*Mare Tranquillitatis*). A *performance* é um desejo de se experienciar este mar.

(Fotos: Rodrigo Erib e Pedro Amorim)

Recebido: 16/11/2019; Aprovado: 7/1/2020

Citação recomendada:

FERNANDES, Francisco. Caminhada lunar, 2019. *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 179-189, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38691]

SEXSHO
PAI VEIO

RAL
277

MOÇÃO
Lanche
Qualqu

robotton
VENDE
Corona R$

1972

HOTEL
CIA

BESNI
POLICIA MILITAR

PASSO
PONTO

tradução

Temporalidade descolonial em *The Kissinger Project* de Alfredo Jaar [1]

Florencia San Martín (School of Visual Arts, Nova York, EUA) [*]

Tradução:
Rafael Melo (Universidade Federal Fluminense, Brasil) [2]
Caroline Alciones de Oliveira Leite (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) [3]
Luiz Sérgio de Oliveira (Universidade Federal Fluminense, Brasil) [4]

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40436

RESUMO: A partir de uma análise em uma perspectiva descolonial da obra do artista chileno Alfredo Jaar, mais especificamente *The Kissinger Project*, Florencia San Martín revisita alguns fatos históricos relevantes para a América do Sul, entre as décadas de 1970 e 1980, quando os regimes ditatoriais militares dominavam os países da região. No processo, esses regimes contaram com a participação/intervenção estado-unidense, tendo Henry Kissinger, então secretário de Estado, como personalidade política mais proeminente na defesa dos interesses das corporações dos Estados Unidos. No entanto, como nos alerta San Martín, "o econômico, o político e o social operam em conexão um com o outro". Neste sentido, a ditadura militar chilena tinha na "implementação do livre mercado" um fator destacado em sua agenda política. San Martín nos recorda ainda que, assim como a modernidade, também a descolonialidade é um projeto inacabado.
(Resumo e palavras-chave elaborados pelos editores)

PALAVRAS-CHAVE: Alfredo Jaar; arte; política; descolonialidade

* Florencia San Martín possui o título de Ph.D. em História da Arte pela Universidade Rutgers. Sua pesquisa recebeu o apoio da Patricia and Phillip Frost Fellowship do Smithsonian American Art Museum, da Louis Bevier Dissertation Completion Fellowship da Universidade Rutgers, do Rutgers' Center for the Critical Analysis e da Comissão Chilena de Pesquisa Científica e Tecnológica (CONICYT). Florencia San Martín é a editora de Nova York da *Art Nexus* e atualmente está coeditando com a Dra. Tatiana E. Flores uma edição especial sobre arte contemporânea latino-americana para *Arts*, um periódico de acesso aberto, revisado pelos pares, publicado por MDP. Seu projeto de livro, *The Decolonial Project of Alfredo Jaar*, reposiciona a arte de Jaar como uma crítica descolonial das consequências catastróficas, humanitárias e epistemológicas, do neoliberalismo, um projeto econômico capitalista e uma perspectiva ideológica que define globalmente nosso momento atual. E-mail: florenciasanmartinriutort@gmail.com

Citação recomendada:

SAN MARTÍN, Florencia. Temporalidade descolonial em The Kissinger Project de Alfredo Jaar. (tradução: Rafael Melo, Caroline Alciones de Oliveira Leite, Luiz Sérgio de Oliveira). *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 193-234, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40436]

Temporalidade descolonial em *The Kissinger Project* de Alfredo Jaar

> De Heráclito a Karl von Clausewitz e Henry Kissinger, "a guerra é a origem de tudo".
>
> --- Enrique Dussel (1985 [1980])

Em 1984, dois anos depois de se mudar do Chile para Nova York, Alfredo Jaar (nascido em Santiago, Chile, 1956) criou *Searching for K*, um arquivo feito de páginas apropriadas de livros.

Compilado de reproduções fotográficas e de suas legendas correspondentes aos dois primeiros volumes das memórias de Henry Kissinger (publicados separadamente em 1979 e em 1982), *Searching for K* expõe um duplo fenômeno político, histórico e cultural.[5] Por um lado, torna visível o papel central de Kissinger durante seu mandato como Conselheiro de Segurança Nacional dos Estados Unidos e Secretário de Estado sob os presidentes Richard Nixon e Gerald Ford (1969-1977) na trama da derrubada da democracia chilena e engendrando a ditadura que se seguiu (1973-1990). Por outro lado, destaca o fato de que até agora os esforços para denunciar Kissinger por crimes contra a humanidade fracassaram. Quando Jaar realizou a obra, Kissinger não era apenas um homem livre, mas também

uma figura política que detinha poder político e econômico significativo e até mesmo autoridade moral.[6] Para Jaar, o trabalho de denúncia era, portanto, um projeto em aberto que deveria continuar até que Kissinger fosse levado à justiça por suas violações de direitos humanos e por outras repercussões políticas, sociais e econômicas de sua responsabilidade nas intervenções imperiais na política latino-americana. Jaar representa esse duplo fenômeno histórico, cultural e político – isto é, a responsabilização de Kissinger por crimes contra a humanidade e o fato de ele ainda não ter sido legalmente punido. Ao intervir em imagens e textos sobre Kissinger e organizando essas imagens e textos de maneira conceitualmente específica, o objetivo de Jaar é expor os crimes de Kissinger e o fato de ele ainda não ter pago por eles.

O uso da linguagem por Jaar é uma estratégia conceitual chave para esse duplo objetivo. O uso do particípio presente no título da obra, por exemplo, indica até que ponto a tarefa da obra de arte é inacabada, incompleta e em processo. Como uma decisão linguística representando uma ação que está acontecendo no presente, o "procurando" de Jaar fala de uma tarefa que está em curso, em vez de resolvida. De fato, essa tarefa é o que motiva a série ampla de Jaar para a qual *Searching for K* foi feita (Fig. 1). Intitulada *The Kissinger Project*, a série em andamento de Jaar é em si um projeto descolonial que expõe a continuidade conceitual da colonialidade de poder da modernidade nas ordens sociais e formas de conhecimento atuais a partir do ponto de partida do intervencionismo de Kissinger. Um paradigma global, tomando forma inicialmente com a conquista das Américas, a modernidade colonial começou com a "constituição de uma nova ordem mundial que culminou, quinhentos anos depois, em um poder global que abrange todo o planeta", conforme explicado pelo falecido sociólogo peruano Aníbal Quijano; a matriz de poder da modernidade tem permanecido a mesma desde então. (QUIJANO, 2007, p. 168) Por essa lógica, a independência não desfaz a colonialidade. Como Quijano e Immanuel Wallerstein afirmam: a independência "simplesmente transformou a forma exterior [da colonialidade]." (QUIJANO; WALLERSTEIN, 1992, p. 550) A tarefa da descolonialidade permanece, assim, incompleta.

Fig. 1 - Alfredo Jaar, *Searching for K* (detalhe), 1984.
dezoito painéis (34 × 81,6 cm) e uma impressão (35,6 × 40,6 cm)
(Cortesia do artista, Nova York)

A descolonialidade é um modo de fazer, pensar e ser que desafia a noção progressiva de tempo histórico da modernidade. Como explica o crítico literário Walter D. Mignolo, o projeto ocidental de modernidade emergiu no século XVI como uma colonização simultânea do tempo e do espaço: a colonização do tempo através da invenção da Idade Média no processo de conceitualização do Renascimento e a colonização do espaço por meio da conquista do Novo Mundo. (MIGNOLO, 2009, p. 39) Um projeto com fases "cumulativas" em vez de "sucessivas", como Mignolo significativamente aponta, a modernidade nomeia uma prática histórica persistente de destruição e de revisão. (MIGNOLO, 2009, p. 40-41) Devido a essa lógica histórica cumulativa, o projeto de descolonialização, que existe desde o começo da modernidade no século XVI, e o seu lado mais sombrio, a colonialidade, funcionam não menos persistentemente como uma tarefa necessária que permanece inconclusa.[7] Com esta noção operativa de incompletude em mente, neste artigo eu argumento que *The Kissinger Project* de Jaar interrompe ambos os conceitos e as formas associadas à concepção progressiva de tempo da modernidade – um tempo que é espelhado na *realpolitik* de Henry Kissinger – e que Jaar desafia esta concepção de tempo através de um projeto que é essencialmente incompleto.

I. Um projeto incompleto; um caso incompleto

A busca de Jaar é tão urgente atualmente quanto era em 1984, quando ele criou *Searching for K*. Não apenas os crimes de Kissinger contra a humanidade permanecem impunes, mas o legado de Kissinger ainda molda ativamente o paradigma neoliberal econômico, político e cultural do Chile. Por mais de 30 anos, Jaar continua a criar obras sobre Kissinger que denunciam o papel do ex-Secretário de Estado no conflito chileno e na história pós-conflito, e que continuam a perseguir o fato de que a justiça ainda não foi alcançada. Em 1999, quando os Estados Unidos tornaram públicos milhares de documentos anteriormente secretos demonstrando a intervenção catastrófica de Kissinger no Chile – uma liberação sem precedentes que se seguiu à detenção de Pinochet em Londres por crimes contra a humanidade – muitas investigações a respeito de Kissinger vieram à luz, incluindo ações judiciais como a instaurada pela família do comandante militar chileno René

Schneider.[8] Um firme oponente do plano dos Estados Unidos de intervir nas eleições, Schneider foi sequestrado pelas operações da CIA no Chile e, em seguida, assassinado em 25 de outubro de 1970 por grupos chilenos.[9] Este e outros processos fracassaram e continuaram a fracassar. "O governo dos Estados Unidos tem preferido não desgastar as alianças da Guerra Fria", escreveu um jornalista em um artigo recente sobre a atual influência de Kissinger nos assuntos internos estabelecida através de suas políticas externas para a Guerra Fria. (DORFMAN, 2017) Mais recentemente, documentos adicionais foram tornados públicos e outras denúncias foram declaradas, incluindo condenações políticas e protestos públicos. Em fevereiro e março de 2016, por exemplo, nos debates presidenciais das primárias democratas em Milwaukee e Miami, o senador Bernie Sanders acusou sua rival, Hillary Clinton, de "obter a aprovação ou o apoio ou a orientação de Henry Kissinger", a quem Sanders descreveu como "um dos Secretários de Estado mais destrutivos da história moderna" e o responsável pela "derrubada [do] governo de Salvador Allende no Chile." (BASS, 2016) E, em outubro de 2018, quando Kissinger foi convidado pela Stern School of Business da Universidade de Nova York para falar sobre sua carreira diplomática, uma mulher na plateia se levantou e disse: "Henry Kissinger, você tem sangue em suas mãos. O que você diz sobre o seu papel no Chile, sobre o povo chileno?" (JACKSON; PORCELLI, 2018)

Mesmo em 2019, Kissinger, aos 96 anos, continua sendo um estrategista-chave no domínio das relações internacionais. Ele aconselha tanto republicanos como democratas; ele publica amplamente sobre as políticas externas atuais; além de "suas realizações impressionantes [e] carreira de extraordinária eficácia", como três professores de Harvard escreveram, recentemente, são significativas "lições para os atuais negociadores".[10] E Jaar, em resposta, continua fazendo trabalhos sobre Kissinger. Por exemplo, em 2012, no trigésimo nono aniversário do golpe chileno, Jaar, em colaboração com o Centro Europeu de Direitos Constitucionais e Humanos (ECCHR), pontuou as páginas dos três principais jornais de Berlim com uma série de anúncios com a frase "Prendam Kissinger!" (Fig. 2).

Juntamente com as versões em alemão e inglês do texto, os anúncios também apareceram em espanhol, laosiano, khmer, por-

Fig. 2 - Alfredo Jaar, *The Kissinger Project (Berlin)*, 2012.
treze páginas de jornal individuais*: TAZ* (47 × 31,75 cm)*; Berliner Zeitung* (51,5 × 35 cm); *Der Tagesspiegel* (57,15 × 40 cm)
(Cortesia do artista, Nova York)

tuguês e em um dialeto timorense, os idiomas das pessoas que vivem em países afetados pela *realpolitik* de Kissinger. "Por essas políticas, [Kissinger] ainda é elogiado por muitos", escreve o fundador e secretário geral do ECCHR, Wolfgang Kaleck (2014). Partindo do caso do Chile, Jaar conecta histórias compartilhadas de repressão cívica e violações de direitos humanos perpetuadas pelos Estados Unidos em todo o assim chamado Terceiro Mundo.

Por mais de três décadas, o projeto de Jaar sobre Kissinger expõe os crimes de Kissinger pela perspectiva do Chile.[11] Ao fazer isso, o projeto de Jaar se engajou na tarefa descolonial em processo de denunciar a modernidade/colonialidade, adotando uma posição descolonial que afirma, nas palavras de Quijano, que "Vivimos adentro, pero en contra".[Vivemos dentro disto, porém contra isto]. (QUIJANO, 2010 – vídeo) Focando a colonização do tempo, que gerou crises humanitárias desastrosas em todo o mundo em nome de "progresso" e "desenvolvimento", a série de Jaar sobre *Kissinger* torna visíveis as consequências da temporalidade linear da modernidade-colonialidade durante e após o regime chileno. A série de Jaar também torna visível a continuidade desse modelo catastrófico nas atuais relações entre Estados Unidos e América Latina, considerando, por exemplo, a crise de migrantes da América Central (cujas raízes são encontradas na intervenção dos Estados Unidos na América Central na última década da Guerra Fria), e recentes intervenções políticas imperialistas dos Estados Unidos em países como Honduras e Venezuela. Como a falecida crítica de arte Dore Ashton, aos 87 anos, disse a Jaar em um filme que ele fez sobre ela em 2015: "O que aconteceu, você sabe... história horrível... e, definitivamente, Kissinger é o vilão, em minha opinião... mas as pessoas ainda não dizem isso, dizem?" (JAAR, 2015) A pergunta de Ashton fala da contingência do projeto em andamento de Jaar sobre Kissinger e de seu potencial de intervir na consciência pública. Na obra de Jaar, a vilania de Kissinger não é mais omitida e seu agenciamento histórico nunca está em questão.

Como mencionado, o corpo de obras de Jaar sobre Kissinger é agrupado sob o título *The Kissinger Project*. A série é composta por documentos apropriados, incluindo páginas de livros publicados, arquivos sigilosos tornados públicos, mídia impressa, car-

tas assinadas e retratos autografados relacionados a Kissinger. Simultaneamente com o lançamento de sua carreira artística em Nova York em 1983, Jaar começou a fazer trabalhos artísticos investigando Henry Kissinger com uma obra intitulada *Buscando a Kissinger* [Procurando por Kissinger] (1983, Fig. 3), finalizada um ano antes de ter feito *Searching for K.*

Eu me aprofundarei neste trabalho adiante. Por ora, o que é importante notar aqui, assim como em *Searching for K*, é que o uso do particípio presente no título da obra em espanhol também abrange a tarefa inacabada de toda a série de Jaar.

O que está jogo em *The Kissinger Project* é a crítica simultânea do artista à mídia de massa e a celebração do jornalismo crítico, um aspecto chave de sua arte como um todo. Informada por uma variedade de fontes de arquivo e da mídia atual, a série de Jaar vê o conflito chileno como um ponto de partida para abordar os casos de outros países assim chamados do Terceiro Mundo afetados pelas práticas imperialistas dos Estados Unidos durante e após a Guerra Fria, e ele o faz de uma perspectiva que é essencialmente inacabada, incompleta, assim como o próprio projeto de descolonialidade. Para elaborar sobre esse ponto, vou centrar-me em *Searching for K* (1984) de Jaar por dois motivos: primeiro, porque foi a primeira vez que Jaar se apropriou de uma fotografia icônica que se tornou representativa da intervenção dos Estados Unidos no Chile e suas consequências; e segundo, porque é uma obra exemplar das condições políticas que impulsionaram Jaar a iniciar sua série sobre Kissinger. O projeto de Jaar torna visível a contingência do passado traumático em um contexto dominado pelo neoliberalismo desenfreado.

II. Um aperto de mão imperial

Em *Searching for K*, Jaar usa um marcador vermelho e um gabarito arquitetônico com aberturas circulares para intervir diretamente nas páginas com reproduções fotográficas retiradas dos dois primeiros volumes das memórias de Kissinger. Uma metáfora para a essência da fotografia – famosamente descrita por Roland Barthes como um índice indicando que "isso aconteceu", isto é, um testemunho da realidade – esta simples intervenção de Jaar indica a evi-

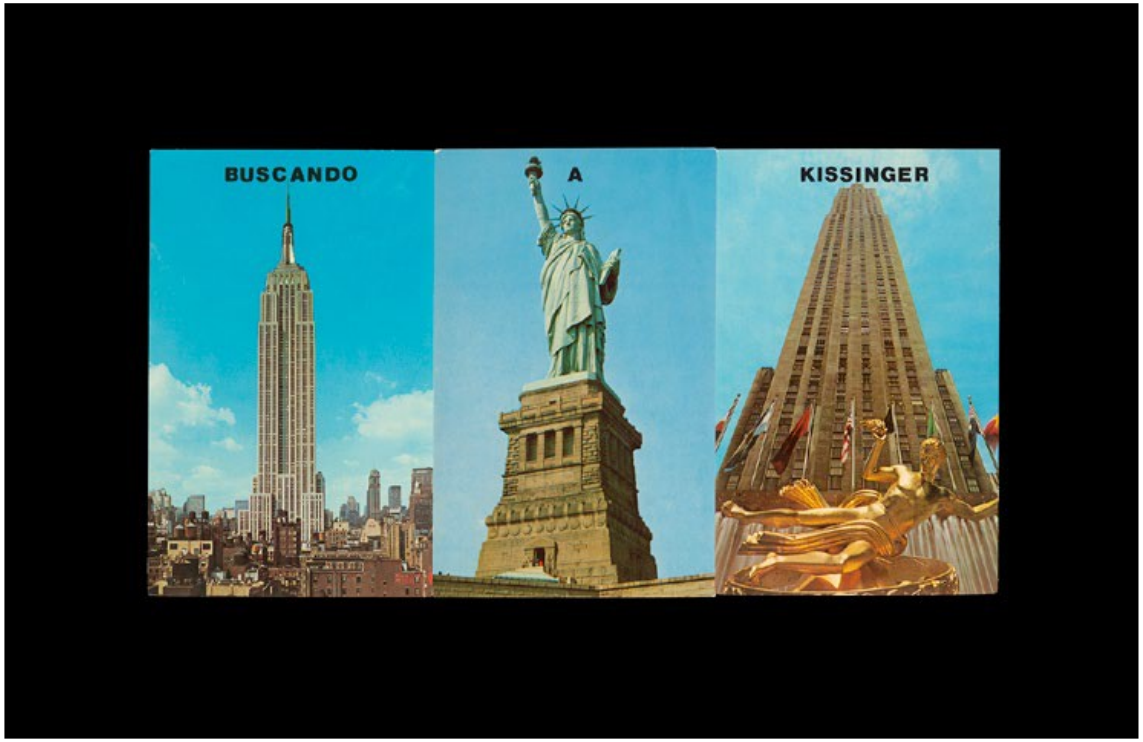


Fig. 3 - Alfredo Jaar, *Buscando a Kissinger*, 1983.
colagem em cartão postal (8,9 × 14 cm)
(Cortesia do artista, Nova York)

dência da presença: que isso aconteceu e que Kissinger estava lá. (BARTHES, 1988, p. 96) Traçando anéis perfeitos de diferentes diâmetros e espessuras ao redor da cabeça de Kissinger, Jaar cria contrastes gráficos entre monocromia e colorido e entre procedimentos mecânicos e manuais. Ele não corta as imagens fotográficas dos livros, ao contrário, Jaar utiliza as páginas inteiras que as contêm. Os textos que acompanham cada reprodução fotográfica de Kissinger com personalidades políticas, familiares e celebridades em todo o mundo também estão incluídos na obra. Identificando o lugar de Kissinger em cada imagem, os círculos vermelhos de Jaar posicionam sua insistente função testemunhal como uma disrupção da autoevidência ou mesmo da banalidade de cada fotografia. Notando a ausência de qualquer fotografia ou legenda relacionada ao Chile, um país que ocupa dois extensos capítulos nas memórias de Kissinger e onde ele se encontrou com Pinochet em 1976, Jaar adicionou uma fotografia dessa reunião como um suplemento revelador à cuidadosamente curada autorrepresentação de Kissinger. (Fig. 4)

Tirada de baixo para cima, a fotografia em preto e branco retrata Kissinger apertando a mão do general Augusto Pinochet. Ambas as figuras estão vestidas em seus trajes icônicos: Pinochet está de uniforme militar e Kissinger veste um terno escuro e ostenta sua marca registrada, os óculos de armação grossa. Dois guardas estão posicionados em segundo plano; um olha para Kissinger, enquanto o outro olha para a câmera. A imagem congela um momento de troca calorosa entre o ditador chileno e o secretário de Estado dos Estados Unidos; Pinochet exibe um leve sorriso e parece estar dizendo algo para Kissinger, que sorri de volta ao general. A consequência histórica e simbólica fundamental desse encontro para a ditadura e o futuro pós-ditatorial da América Latina é um dos principais pontos abordados por Jaar em *The Kissinger Project*. Extraída de sua fonte original e inserida junto a outros registros da imprensa que comemoram a bondade, o comportamento educado e a liderança de Kissinger, a fotografia em *Searching for K* funciona tanto para transmitir informação quanto para testemunhar a hipocrisia e o oportunismo de Henry Kissinger, documentando sua cumplicidade com o regime como um meio de proteger os interesses corporativos dos Estados Unidos no Chile.

Fig. 4 - Detalhe da fotografia de Kissinger e Pinochet. Alfredo Jaar, *Searching for K* (detalhe), 1984. dezoito painéis (34 × 81,6 cm) e uma impressão (35,6 × 40,6 cm) (Cortesia do artista, Nova York)

A imagem apareceu pela primeira vez na edição de 21 de junho de 1976 da *TIME*, acompanhando um artigo de John Dinges, correspondente especial no Chile de 1972 a 1980 para a *TIME*, o *Washington Post* e a ABC Radio. O foco principal do artigo foi a iniciativa sem precedentes de Kissinger de advertir o regime de Pinochet por suas violações dos direitos humanos, a admoestação mais forte que o secretário já havia feito em sua carreira. (DINGES, 1976, p. 31) No artigo de Dinges, intitulado adequadamente de *A Harsh Warning on Human Rights* [Uma advertência severa sobre os direitos humanos], ele escreve: "Quando o governo militar do Chile pediu para ser anfitrião da reunião anual da Organização dos Estados Americanos [OEA] na semana passada em Santiago, a junta esperava que a ocasião pudesse ser uma boa oportunidade de mudar sua imagem difundida como o regime mais repressivo do continente. Sem sucesso." (DINGES, 1976, p. 31) É impressionante, para dizer o mínimo, que uma fotografia conotando empatia entre Kissinger e Pinochet fosse escolhida para ilustrar um artigo descrevendo uma *admoestação* de violações de direitos humanos no Chile e as eventuais consequências de tais crimes na comunidade internacional. A apropriação dessa imagem por Jaar em *Searching for K* explora essa ironia ao confrontar a trilha documental das violações dos direitos humanos de Kissinger com essa impressionante imagem de cumplicidade.

O encontro de Kissinger com Pinochet em 8 de junho de 1976 ocorreu no auge da repressão do regime, quando os oficiais do Diretório Nacional de Inteligência do Chile (DINA) estavam ativamente envolvidos em torturar e fazer desaparecer oponentes políticos dentro e fora dos campos de detenção chilenos. A reunião ocorreu na suíte presidencial do edifício Diego Portales, um edifício emblemático no centro de Santiago que foi usado para operações governamentais enquanto o Palácio de La Moneda estava sendo restaurado devido a um bombardeio no dia do golpe. A reunião estava programada para o dia anterior ao do dia do discurso de Kissinger (ironicamente, sobre direitos humanos) na Sexta Assembleia Anual da OEA em Santiago. Em uma "resposta cuidadosamente calculada ao tema central da reunião [da OEA], um relatório da Comissão Interamericana de Direitos Humanos sobre o hemisfério detalhando as alegações de violações por 16 nações", Kissinger advertiu publicamente a junta chilena

de que "a condição dos direitos humanos prejudicou nosso relacionamento com o Chile e continuará a fazê-lo. Os direitos humanos são a própria essência de uma vida significativa e a dignidade humana é o objetivo final do governo. Um governo que pisoteia os direitos de seus cidadãos nega o propósito de sua própria existência." (DINGES, 1976, p. 31) Por outro lado, a transcrição da reunião privada de Kissinger com Pinochet no dia anterior aponta para o rastro documental que atesta a cumplicidade de Kissinger com as violências do regime. Contrariando totalmente seu discurso na OEA, Kissinger disse ao general,

> Tenho um forte sentimento de amizade com o Chile... Nos Estados Unidos, como você sabe, somos solidários ao que você está tentando fazer aqui... Em minha declaração [na OEA] tratarei os direitos humanos em termos gerais... O discurso não é direcionado ao Chile. Eu queria lhe falar sobre isso. Minha avaliação é que você é vítima de todos os grupos de esquerda ao redor do mundo e que seu maior pecado foi derrubar um governo que estava se tornando comunista. (U. S. DEPARTMENT OF STATE, 1976)

Como o memorando da conversa sugere, Kissinger estava dando sinal verde ao regime de Pinochet, enquanto seu discurso na OEA era um biombo diplomático para encobrir o verdadeiro propósito de sua visita ao Chile. Na verdade, foi o próprio Kissinger quem incentivou os representantes da OEA a escolher Santiago para sua reunião anual. "Eu sabia que isso traria prestígio para o Chile. Eu vim por esse motivo", disse ele a Pinochet, considerando que no ambiente de uma reunião diplomática hemisférica eles poderiam se encontrar naturalmente. (U. S. DEPARTMENT OF STATE, 1976) Isso evitaria a suspeita do Congresso dos Estados Unidos sobre o apoio de Kissinger a Pinochet à luz do embargo de armamentos dos Estados Unidos ao regime chileno que havia sido aprovado pelo Congresso sob o nome de Emenda Kennedy quatro meses antes. A inclusão desta fotografia por Jaar em seu arquivo expõe não apenas o apoio direto de Kissinger ao regime de Pinochet, mas também o objetivo de Kissinger de manter em segredo o conteúdo dessa reunião. A lógica fotográfica de *Searching for K* funciona como um aparato para a prestação de contas política e histórica; Jaar revela o que Kissinger esconde. Anos mais tarde, preocupado com a prisão de Pinochet em Londres em 1998 por crimes contra a humanidade e com a liberação pela administração Clinton

de mais de 24.000 documentos secretos no ano seguinte, que incluíam um memorando de sua reunião de 1976, Kissinger escreveu e publicou seu terceiro e último livro de memórias temendo que ele também pudesse ser acusado. Contrariando suas palavras a Pinochet, a fim de destacar os "desafios" de seu discurso sobre "direitos humanos" na OEA, Kissinger afirmou: "Por ordem do *destino*, a reunião foi planejada para ser realizada em Santiago... Nem Ford nem eu consideramos desejável fugir do desafio." (KISSINGER, 1999, p. 749; ênfase nossa)[12]

No entanto, Kissinger não apenas havia planejado pessoalmente que a reunião da OEA fosse realizada em Santiago, como ele disse a Pinochet; mas a reunião privada documentada por Jaar em *Searching for K* também foi bem documentada na imprensa chilena. Apesar de o conteúdo da reunião permanecer confidencial até sua publicação formal em 1999, ele não era um segredo. Um dia após a reunião de junho de 1976, o jornal conservador de direita e apoiador do governo *El Mercurio* publicou informações escritas e visuais sobre o assunto. Enfatizando a "simpatia" de Kissinger por Pinochet, as manchetes de tais reportagens diziam: *"Con Promesa de Amor se nos Va Kissinger"* [Com promessa de amor, Kissinger nos deixa] e continha legendas como *"Una cordial reunion sostuvieron ayer Augusto Pinochet y el secretario de estado norteamericano Henry Kissinger"* [Augusto Pinochet e o secretário de Estado dos Estados Unidos Henry Kissinger tiveram uma reunião cordial ontem].[13]

Alfredo Jaar certamente estava consciente da reunião de Kissinger-Pinochet de 1976 e da imprensa comemorativa ao redor do fato quando ela ocorreu.[14] De fato, o conhecido fascínio de Jaar pela mídia e pelas informações por ela fornecidas serviu como ponto de partida para seu pensamento crítico muito antes do evento. Como ele descreve essa evolução,

> [M]eu pai também foi um grande leitor de notícias. Eu o via todas as manhãs, *religiosamente*, começando o dia lendo seu jornal... Isso se tornou um tipo de modelo para mim: a necessidade de saber... A informação se tornou um aspecto essencial da minha vida desde o início. Por isso, comecei a assinar revistas e jornais, de todo o mundo, em vários idiomas, por causa dessa paixão, dessa obsessão pela informação... Tomei consciência desde cedo dos mecanismos da mídia e aprendi muito cedo sobre como ler a mídia... Percebi, imediatamente,

> que a maneira como esses eventos eram descritos diferia muito dependendo da fonte. (JAAR; SIITARI, 2015, p. 69)

De um modo que o trabalho de Jaar iria expor criticamente, os artigos elogiosos de *El Mercurio* celebravam frequentemente a persona de Kissinger tanto como líder político internacional quanto como celebridade. Ele foi retratado triunfantemente em biografias e apresentado como uma celebridade que, junto com sua esposa Nancy, foi recebida por mais de 3.000 entusiastas chilenos. (DINGES, 1976, p. 31; U. S. DEPARTMENT OF STATE, 1976) Uma recepção semelhante ocorreu na Televisão Nacional (TVN), que documentou a visita de Kissinger celebrando sua "*extraordinaria posición como canciller del mundo*" [posição extraordinária como um chanceler do mundo]. "Aqui, em solo chileno, está o grande Secretário de Estado dos Estados Unidos", maravilhou-se um jornalista, relatando a chegada de Kissinger ao aeroporto de Santiago, perguntando aos presentes: "Você o imaginava assim? O que você achou de seu traje?" (DE LA MASA, 1976) Kissinger, para os chilenos apoiadores do regime, era "a celebridade mais importante que já havia estado no país em anos". (DE LA MASA, 1976) E a televisão, que durante a ditadura não apenas censurou a informação, mas também a transformou em espetáculo, foi um eixo-chave da intervenção cultural do regime.[15]

III. "Fazendo a economia gritar"

Como a TVN era controlada pelo Exército, e a mídia – concentrada no ultraconservador *El Mercurio* – era controlada pelo regime e por seus apoiadores, tais transmissões e reportagens elogiosas não são surpreendentes. A respeito do tom entusiasmado da imprensa sobre a reunião supostamente secreta, um memorando da conversa parcialmente publicado em 1999 demonstra que a celebração de Kissinger fazia parte de um esforço de propaganda anticomunista mais amplo empreendido pelo proprietário do *El Mercurio*, Agustín Edwards, iniciado no final dos anos 1960. (U. S. DEPARTMENT OF STATE, 1971) Temendo pelo futuro de seus ativos chilenos com a emergência da agenda socialista da Unidade Popular, o programa Kissinger-Edwards atingiu seu auge depois que Allende foi democraticamente eleito presidente em 4 de setembro de 1970. (U. S. DEPARTMENT OF STATE, 1971) De fato, o próprio Kissinger organizou uma

reunião entre Edwards e o ex-diretor da CIA Richard Helms, cujo nome havia sido anteriormente eliminado de documentos tornados públicos para proteger sua identidade como fonte confidencial. (KORNBLUH, 2015) Kissinger, apesar da recomendação de Subsecretário no Conselho Nacional de Segurança (NSC), Viron Vaky, de que tramar um golpe de Estado no Chile era "evidentemente uma violação de nossos próprios princípios e dogmas políticos", considerando que a "ameaça" de Allende para os Estados Unidos era "difícil de defender", apoiou a ideia de Edwards de "uma conspiração para um *coup d'é tat* e como os Estados Unidos poderiam apoiá-la". (U. S. DEPARTMENT OF STATE, 1970; KORNBLUH, 2015) De fato, a consequente reunião de Edwards-Helms em 14 de setembro foi fundamental para a ação desestabilizadora adotada pela administração Nixon contra Allende. (U. S. DEPARTMENT OF STATE, 1970; KORNBLUH, 2015) Portanto, não é por acaso que no dia seguinte, em uma reunião de 15 minutos com Kissinger no Salão Oval, Nixon notoriamente ordenou que Helms "fizesse a economia [chilena] gritar." (U. S. DEPARTMENT OF STATE, 1970b)

"Fazer a economia gritar" resultou em uma intervenção radical centrada na diminuição do valor do cobre – o pilar da economia chilena – e no financiamento da manipulação da propaganda midiática para interferir na opinião pública sobre a crise econômica chilena. Esse era o principal plano das ações secretas da CIA, cujo objetivo principal era impedir que Allende chegasse ao poder ou, uma vez que ele já estivesse no poder, removê-lo da presidência. Embora a primeira tentativa de golpe em 1970 tenha fracassado e a segunda, em 1973, tenha sido bem-sucedida, o plano geral resultou em numerosas greves e em um país altamente polarizado, e sendo, portanto, essencial para a implementação de uma ditadura.[16] Um cenário de estado de sítio serviu para implementar a fusão do regime com a imposição da economia de livre mercado no Chile e em toda a região. Como observou o sociólogo chileno José Joaquín Brunner, o papel da ditadura era "manter a ordem adequada para o novo modelo de desenvolvimento capitalista". (apud AVELAR, 1998, p. 75-76) Além disso, como observa o crítico cultural e teórico literário Idelber Avelar, "a imbricação entre a doutrina de segurança nacional e o mercado transnacional... entre, em uma palavra, autoritarismo político e inte-

resse de classe capitalista." (apud AVELAR, 1998, p. 75-76) Como ele explica a seguir:

> Longe de aberrações excepcionais, as ditaduras latino-americanas dos anos de 1970 e 1980 deveriam ser vistas como instrumentos de um projeto refundacional por parte das elites nacionais e internacionais, ou como a chamarei, uma transição histórica que fecha o ciclo dos estados modernos liberais e populistas da região e inaugura a terceira fase do capital, telemática e planetária. (apud AVELAR, 1998, p. 75-76)

Mas antes de nos aprofundarmos na relação entre o projeto de Jaar e a continuidade da ditadura com o neoliberalismo – isto é, entre o projeto de Jaar sobre Henry Kissinger e o fato de a ditadura chilena, assim como o projeto colonial da modernidade que começou com a Conquista no século XVI continuam a cobrar seu preço – o que está em jogo aqui é o envolvimento direto de Edwards nas ações secretas da CIA e, por extensão, o papel de *El Mercurio* em abraçar o golpe de 1973 e a ditadura que se seguiu.

O que motivou Jaar a criar seu projeto sobre Kissinger no início dos anos 1980 em Nova York? Jaar chegou a Nova York no contexto do movimento de solidariedade na América Central e Latina, do qual emergiu um grande número de práticas e discursos críticos em relação às práticas intervencionistas dos Estados Unidos antes e durante o governo Reagan. Uma fonte central da busca de Jaar por Kissinger foi *The Price of Power: Kissinger in the Nixon White House [O Preço do Poder: Kissinger na Casa Branca de Nixon]* (1983) de Seymour M. Hersh. Publicado um ano após a mudança de Jaar para a cidade, o livro de Hersh foi a primeira resposta jornalística nos Estados Unidos aos relatos de memórias de Kissinger e recebeu ampla atenção e críticas divergentes por sua revisão da automitologização enganosa das memórias.[17] Uma revelação crucial, por exemplo, sobre a atitude condescendente e neocolonialista de Kissinger em relação ao Chile e à América Latina foi seu tratamento desdenhoso ao ministro das Relações Exteriores chileno, Gabriel Valdés. Durante uma reunião de embaixadores latino-americanos na Casa Branca em junho de 1969, Kissinger deprecia o Sul Global como uma entidade histórica absolutamente insignificante. Respondendo à queixa de Valdés sobre a natureza inerentemente exploradora da assistência dos Estados Unidos na América Latina, Kissinger respondeu:

> Você vem aqui falando da América Latina, mas isso não é importante. Nada importante pode vir do sul. A história nunca foi produzida no sul. O eixo da história começa em Moscou, vai para Bonn, atravessa para Washington e depois para Tóquio. O que acontece no sul não tem importância alguma. Você está desperdiçando o seu tempo. (HERSH, 1983, p. 263)

De que modo a amizade de Kissinger com o Chile e a América Latina, como retratada pela mídia chilena em 1976, poderia ser explicada? Jaar se perguntou isso em 1984 enquanto comparava as memórias de Kissinger com os registros da imprensa chilena e *The Price of Power*. Em *Latin America* (1984), Jaar reproduz as palavras de Kissinger em uma folha de papel datilografada, dominada por um espaço retangular preto (Fig. 5). Ao trazer à tona as declarações de Kissinger, Jaar dramatiza o apagamento histórico em jogo em sua promulgação enquanto política.

Abaixo do texto, Jaar adiciona o nome do autor e a data em que este autor pronunciou essas palavras, escrevendo: "Henry Kissinger, 1969." No centro da folha, o retângulo preto representa a censura, a falta de informação, as operações transnacionais ocultas.[18] Ele também representa um estado ditatorial em uma região que, segundo Kissinger, "não era importante". Jaar tanto expõe como resiste à ideia de uma "América Latina" cuja cultura e identidade dependem de interesses imperialistas multinacionais e cuja "história" é "ditada" pelo poder colonial. Em suma, ele expõe e rejeita uma ideia colonial de "América Latina" enquadrada de acordo com a "amizade" de Kissinger e os relatos comemorativos da mídia chilena de direita. Esse mesmo questionamento sobre amizade está representado em *Searching for K* de Jaar, obra na qual o artista revela o papel de Kissinger no conflito chileno, bem como o fato de Kissinger obstinadamente ocultar esse papel. A obra de Jaar efetua uma dupla revelação que encontra sua estrutura conceitual no coração do projeto descolonial, segundo o qual, como Mignolo afirmou, "'modernidade' é uma narrativa europeia que esconde seu lado sombrio, a 'colonialidade'". (MIGNOLO, 2011, p. 39) Neste sentido, Jaar expõe criticamente não apenas a desastrosa intervenção de Kissinger no Chile – um caso geopolítico singular –, mas também o paradigma a partir do qual Kissinger opera: o do sistema mundial moderno.

Fig. 5 - Alfredo Jaar, *Latin America*, 1984.
recorte em papel, datilografado (21,4 cm × 10,5 cm)
(Cortesia do artista, Nova York)

Em *Searching for K*, Jaar também chama a atenção para esse paradigma através de sua técnica de desenhar círculos vermelhos ao redor da cabeça de Kissinger em cada fotografia apropriada. Recordando um método bem conhecido de identificação utilizado por organizações legais, essa tática para reconhecer os vitimadores também é uma metáfora para o caráter testemunhal do fotojornalismo, conhecidamente descrito por Barthes como um índice de que "isso ocorreu". (BARTHES, 1998, p. 96) Ao repetir persistentemente essa tática em seu arquivo, do começo ao fim, a agregação de círculos vermelhos de Jaar revela as intenções de Kissinger: sua arte de persuadir os leitores e espectadores da mídia popular de que ele (Kissinger) é o protagonista e o herói desses momentos. Kissinger cuidadosamente selecionou apenas as fotografias nas quais ele aparece no lugar certo, na hora certa e com as pessoas certas. Ao documentar a presença de Kissinger como protagonista e criminosa, a obra de Jaar indica como Kissinger criou uma narrativa linear dos assuntos internacionais dos Estados Unidos por meio de suas próprias "realizações", incorporando a estética progressiva, universal e heroica da modernidade e sua tendência a apagar as histórias de passados traumáticos esquecidos. O círculo vermelho de Jaar destaca, assim, a ideia de verdade, autoria e universalidade da perspectiva de Henry Kissinger. É por isso que sempre existe um círculo quando Kissinger está presente, pois sua presença, segundo Kissinger, sempre pressupõe um sentido de vitória, desenvolvimento: uma narrativa, que é, da modernidade imperial. E é também por isso que não há círculo para desenhar quando Kissinger está ausente – como é o caso de 25 fotografias do total de 158. Através de sua intervenção do círculo vermelho, Jaar tanto revela quanto subverte o recurso de Kissinger à memorialização laudatória e, por extensão, também à modernidade; ao fazê-lo, como veremos, Jaar também torna visível como essa memorialização e sua reprodução na grande mídia e nos próprios relatos de Kissinger servem para esconder, apagar e também para estimular a atrocidade.

Jaar invoca tais apagamentos ao justapor as fotografias diplomáticas de Kissinger com este segundo conjunto de imagens que retratam incidentes de derrota e de vergonha. Na obra de Jaar, essas imagens aparecem sem os reveladores círculos vermelhos, porque Kissinger não está presente. É o ca-

so de uma imagem de 9 de agosto de 1974 que mostra Nixon deixando a Casa Branca após renunciar à presidência devido ao escândalo de Watergate.[19] Uma reprodução vertical impressa como uma ilustração de página inteira no final do segundo livro de memórias de Kissinger, a imagem mostra um Nixon de testa franzida, os cantos dos lábios virados para baixo, cobrindo o rosto enquanto acenava em despedida. Esta fotografia representa algo muito distante da saudação de vitória de Nixon, realizada naquele momento, portanto, ajudando Kissinger a ilustrar os caminhos opostos que ele e Nixon seguiriam após Watergate. Enquanto Nixon viria a significar um legado histórico de desonra, queda e isolamento, o caminho de Kissinger, ao contrário, abraçaria a ética, integridade e poder político. Em sua própria implementação de estratégias visuais baseadas na indexicalidade da fotografia, Kissinger garante a si mesmo um final feliz. Kissinger sugere que nem ele nem seus valores estariam envolvidos no Watergate; isto é, que nem ele nem seus valores faziam parte de tais atividades vergonhosas.

Mas, como a obra de Jaar deixa claro, Kissinger não era nem um salvador nem um herói, mas um dos principais arquitetos da desestabilização da economia chilena que buscava impedir Allende de assumir a presidência. Kissinger foi um dos principais apoiadores do golpe sangrento e da ditadura que se seguiu, na qual milhares morreram, deixando milhões ainda sofrendo pelo trauma do regime.[20] Documentos tornados públicos e registros jornalísticos demonstram até que ponto ele desempenhou esse papel. Alfredo Jaar documenta não apenas esses fatos e suas consequências, mas também os sutis recursos estratégicos estéticos e retóricos utilizados por Kissinger para influenciar a opinião pública. A exaustiva reconstrução documental de Jaar detalha como, em alguns casos, Kissinger reproduz momentos históricos vergonhosos nos quais ele não estava envolvido (como no caso de Watergate), enquanto em outros, ele simplesmente remove certos momentos históricos de seu relato, como se esses momentos nunca tivessem acontecido, ou como se ele nunca houvesse estado moral e politicamente presente. Assim é o caso do Chile. Segundo Kissinger, como ele escreve em seu segundo volume de memórias, "[nosso] governo não teve nada a ver com o planejamento de sua derrubada e nenhum envolvimento com os conspiradores... A mitologia de que os Estados Unidos atacaram

implacavelmente Allende depois que ele foi instalado é o oposto da verdade." (KISSINGER, 1999, p. 374, 376) Desenterrando o próprio arquivo oculto de Kissinger, *Searching for K* de Jaar demonstra que o relato de Kissinger era a inversão mítica e que a verdade era que, de fato, os Estados Unidos intervieram. E ele o faz incluindo a fotografia censurada de Kissinger apertando a mão de Pinochet, na qual Kissinger é exposto no lugar errado, na hora errada e com a pessoa errada. Além disso, Jaar apresenta esta imagem ao lado da imagem do arquivo original de Kissinger do Nixon derrotado: Jaar, portanto, interrompe a história da vida triunfalista de Kissinger revelando seu lado mais sombrio: o aperto de mão oculto do entrelaçamento colonial.

IV. Agitando o Estado

"Desde o início", Jaar disse uma vez, "eu estava interessado não apenas em informações [escritas], mas também em informações visuais, em imagens. Mais tarde, percebi que estava interessado na 'política das imagens', embora eu não tivesse um nome para isso na época." (JAAR; SIITARI, 2015, p. 69) Sua crítica à grande mídia considera que as imagens "não apenas respondem a eventos políticos, mas também desempenham um papel importante em moldá-los." (LÜBECKER, 2013, p. 392) Jaar literalmente mostra como "moldar" e as maneiras pelas quais uma história linear universalizante reproduzida pela grande mídia em coalizão com o *establishment* político imperialista interfere na opinião do público. Seu objetivo descolonial é expor essa "modelagem" enquanto uma função política. (LÜBECKER, 2013, p. 392) Em *Searching for K*, Jaar procura menos remodelar a representação dos eventos históricos em si do que remodelar a maneira como esses eventos são figurados na e como história. Quando Jaar interpola uma imagem ausente das memórias de Kissinger na narrativa cuidadosamente documentada do ex-Secretário de Estado, ele remedia o persistente apagamento historiográfico que transforma esses eventos em ferramentas para o terror estatal contínuo e para a exploração colonial. Essa estratégia de remediação também está em funcionamento no formato de instalação do projeto de arquivo de Jaar, que depende do poder testemunhal do suplemento. Para sua recente exposição no Met Breuer, em Nova York, para a mostra

Everything is Connected: Art and Conspiracy [*Tudo está Conectado: Arte e Conspiração*] (2018), *Searching for K* assumiu a forma de três longas mesas pretas isoladas em fileiras quase simétricas, apresentando sob o vidro as páginas extraídas das memórias de Kissinger e impressas por Jaar com os reveladores círculos vermelhos desenhados ao redor da cabeça de Kissinger (Fig. 6).

No final da terceira fila, encontra-se uma quarta mesa quadrada contendo a fotografia do encontro de Kissinger com Pinochet de 1976. Ao isolar esta fotografia dentro de uma moldura individual em sua própria mesa, Jaar faz uma distinção impactante entre o que aparece nas memórias de Kissinger e o que foi censurado, interrompendo a simetria das fileiras e excedendo sua ordem espacial. Mesmo sem anotação, a imagem diz muito, oferecendo tanto uma metáfora da "verdade" distorcida de Kissinger como um documento testemunhal dessa distorção; o resultado, como Christopher Hitchens apontou em outro lugar, é uma instalação que "decodifica a relação usual entre fato e falsidade nas memórias mal elaboradas de Kissinger". (HITCHENS, 2012, p. 5)

Além da investigação sobre as memórias, os trabalhos de Jaar sobre Kissinger destacam a intervenção de Kissinger no Chile a partir da perspectiva da mídia estadunidense, que havia acompanhado de perto a quarta e bem-sucedida campanha de Allende à presidência em 1969.[21] No contexto da Guerra Fria, a estratégia dos Estados Unidos era fazer os estadunidenses acreditarem, por meio das redes midiáticas, que o Chile de Allende era uma ameaça comunista ao Ocidente. Esta campanha aparece na contribuição de Jaar de 1985 ao *Kissinger Project*, *Sem título* (*Handshake*) [*Aperto de mão*], emoldurando a fotografia incriminadora do aperto de mão sob uma série de cinco capas da *TIME* apresentando um retrato heroico de Kissinger e um retrato anti-heroico de Allende (Fig. 7).

Desde 1969 (quando Allende estava em campanha para a presidência) até setembro de 1973 (morte de Allende como resultado do golpe militar), a série de capas oferece uma narrativa histórica condensada da intervenção de Kissinger na política chilena, conforme a sequência avança de "Ameaça marxista para as Américas" a "O Super Secretário: pronto para agitar o Estado". Jaar, através de seu gesto simples, porém historicamente e teoricamente fundamentado,

Fig. 6 - Alfredo Jaar, *Searching for K*, 1984.
dezoito painéis (34 × 81,6 cm) e uma impressão (35,6 × 40,6 cm)
Instalação no MET Breuer, Nova York
(Crédito da imagem: Masahito Ono)

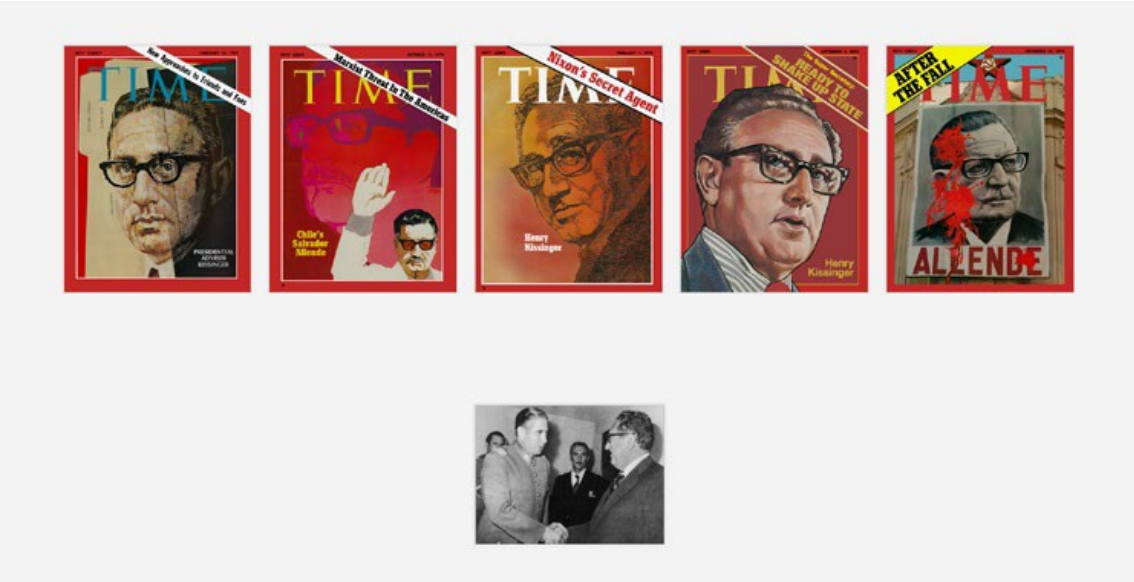


Fig. 7 - Alfredo Jaar, *Untitled (Handshake)*, 1985.
impressão, 102 x 160 cm
(Cortesia do artista, Nova York)

de justapor essas capas de revistas com a fotografia do encontro de Kissinger com Pinochet, confirma até que ponto Kissinger poderia realmente "abalar o estado". O sequenciamento dessas imagens por Jaar documenta o aperto de mão através do qual Kissinger e, por extensão, Nixon projetaram as condições para a instabilidade política e social no Chile que eventualmente levaria ao golpe militar de 1973.

Provavelmente informado, por um lado, pelas mesmas fontes que ele usou um ano antes em *Searching for K* e, por outro, pela "política de imagens" que essas capas transmitem, Jaar criou uma narrativa histórica alternativa ausente nas imagens individuais das capas da revista, bem como nos vários eventos e narrativas de causa e efeito relatados nos artigos. Ao fornecer uma narrativa histórica sinóptica, a obra propõe que as intervenções políticas de Kissinger no Chile não apenas precederam o golpe, mas também continuaram durante a ditadura e marcaram a campanha anti-Allende de Kissinger durante o regime e seu rescaldo. A mídia internacional fez sua própria parte na campanha anti-Allende posicionando "O Super Secretário" como um herói lutando contra um vilão latino-americano vermelho. E aquele vilão – de acordo com a narrativa da modernidade que *Sem Título* (*Handshake*) de Jaar torna explícita – é sempre derrotado no final. As imagens apropriadas de Jaar demonstram esse fim ao apresentar as manchas vermelhas que saturam o retrato de Allende como um símbolo do sangue do líder e de sua queda – e do socialismo – do poder.

Como numerosos estudos demonstraram, porém, a verdadeira preocupação de Kissinger no Chile não era ideológica, mas econômica.[22] Mas o econômico, o político e o social operam em conexão um com o outro. No caso do Chile, contudo, o fator econômico – isto é, a implementação do livre mercado – foi e, até certo ponto, ainda é destacada dos debates críticos sobre sua influência direta na agenda política e social da junta militar, uma agenda promovida pela mídia.[23] E nessa agenda, como expliquei, os direitos humanos e a dignidade humana de milhões foram sistematicamente violados. Como certa vez o escritor uruguaio Eduardo Galeano ironicamente observou, "[Pinochet estava] torturando pessoas para que os preços pudessem ser livres. (apud GRANDIN, 2013, p. 175)

Jaar aborda os riscos econômicos da campanha "anti-Allende" e da intervenção dos Estados Unidos na América Latina em sua obra *Buscando a Kissinger* de 1983, a qual compila uma série de cartões postais dos locais mais simbólicos em termos financeiros e políticos da cidade de Nova York. Nesta série inicial, Jaar enquadra cada imagem ou conjunto de imagens com as palavras "*Buscando a Kissinger*" [*Procurando por Kissinger*], estampadas em letras em negrito que declaram sua investigação sobre as intervenções estatais dos Estados Unidos de monumento em monumento (Fig. 3). Uma vez carregados de um significado político renovado devido à sua evidente *détournement*, esses cartões postais-souvenirs associam as políticas internacionais de Kissinger aos símbolos arquitetônicos do excepcionalismo dos Estados Unidos em atividades bancárias, comércio e "democracia", tais como o Empire State Building, a Estátua da Liberdade, World Trade Center e Bolsa de Valores. Alguns dos locais, como o Rockefeller Center, mantêm vínculos diretos com os interesses econômicos dos Estados Unidos no Chile e a ditadura de Pinochet: a família Rockefeller era proprietária da Anaconda, uma empresa de mineração no Chile que figurava fortemente nos planos de Kissinger e da CIA para derrubar a democracia chilena e assim manter tais indústrias nas mãos da iniciativa privada. Uma vez que Allende e a Unidade Popular haviam prometido nacionalizar indústrias de grande escala, como a do cobre, bem como sistemas de saúde e de educação, e redistribuir terras para os camponeses e para a classe trabalhadora, CEOs dos Estados Unidos alertaram Kissinger e Nixon de suas preocupações com seus investimentos e a potencial perda de lucros.[24]59 Kissinger reagiu a essa pressão corporativa orquestrando um golpe com o apoio financeiro das empresas estadounidenses. Este programa foi denunciado ainda em 1973 por escritores para o *USLA*, o boletim do Comitê Estadunidense de Justiça para os Presos Políticos da América Latina, uma organização criada no final da década de 1960 pelo Congresso Norte-Americano sobre a América Latina:

> O governo dos Estados Unidos, um dos primeiros a reconhecer à junta militar, está preparando enormes empréstimos para compartilhar com o governo militar e ajudá-lo a realizar seu trabalho. Uma grande parte da culpa por esse golpe mortal nos direitos democráticos no Chile deve ser atribuída ao governo dos Estados Unidos e às corporações que, como revelado pela publicação dos memorandos

> secretos da ITT, estavam envolvidas na sabotagem encoberta ao regime de Allende. (ARCHIVES OF AMERICAN ART, 1973)

Portanto, não é coincidência que no encontro de Kissinger em 1976 com Pinochet, no qual o ditador deixou claro que "nós [chilenos] estamos atrás de você [Kissinger]. Você é o líder", o aperto de mão deles representou mais do que um reconhecimento oficial da junta militar pelo governo dos Estados Unidos. Ao invés disso, como a obra de Jaar visa relembrar seus espectadores, o cumprimento representou um acordo neoliberal entre o Estado e os interesses corporativos.

Vale lembrar aqui que a fotografia que Jaar usa para documentar esse acordo foi publicada como uma ilustração para uma investigação das violações dos direitos humanos do regime de Pinochet na *TIME*, acompanhando um artigo de John Dinges. Dinges foi cofundador da *Revista APSI* em 1976, uma das primeiras revistas de oposição no Chile. (KORNBLUH, 2015) Ele também foi o primeiro a conduzir uma investigação jornalística sobre o assassinato de Orlando Letelier, ministro das Relações Exteriores que serviu sob o presidente Salvador Allende e crítico declarado de Pinochet. Letelier, enquanto vivia exilado nos Estados Unidos, foi morto em uma explosão de seu carro orquestradapela Operação Condor em Washington, D.C., em setembro de 1976.[25] O maior crime internacional em solo estadounidense antes do 11 de setembro, o assassinato de Letelier precipitou a renomeação de DINA como CNI (Centro Nacional de Informações) e a demissão de seu chefe, coronel Manuel Contreras, condenado pela corte chilena no período pós-ditadura por este e outros crimes.[26] No entanto, a liberação de uma série de documentos tornados públicos durante o governo Obama em 2015 revela que Pinochet ordenou diretamente o assassinato de Letelier.[27] De fato, durante sua reunião com Kissinger, Pinochet expressou preocupação com Letelier, que não era apenas um defensor dos direitos humanos com laços estreitos com o Congresso dos Estados Unidos, mas também o primeiro defensor declarado nos Estados Unidos a expor publicamente os laços entre a ditadura e a implementação do neoliberalismo no Chile. (U. S. DEPARTMENT OF STATE, 1976) "Repressão para a maioria e 'liberdade econômica' para pequenos grupos privilegiados são dois lados da mesma moeda", escreveu Letelier em um artigo

publicado pela *The Nation* um mês antes de seu assassinato. O ceticismo, e talvez a ironia, de Dinges e do editor da *TIME* são visíveis nesse jogo duplo de imagem e texto que, por sua vez, vai um passo adiante na obra de Jaar, conforme o artista, ao revelar um episódio censurado nas memórias de Kissinger por meio de um registro fotojornalístico, ressalta diretamente a personalidade camaleônica de Kissinger e as consequências brutais de suas políticas internacionais no Chile.

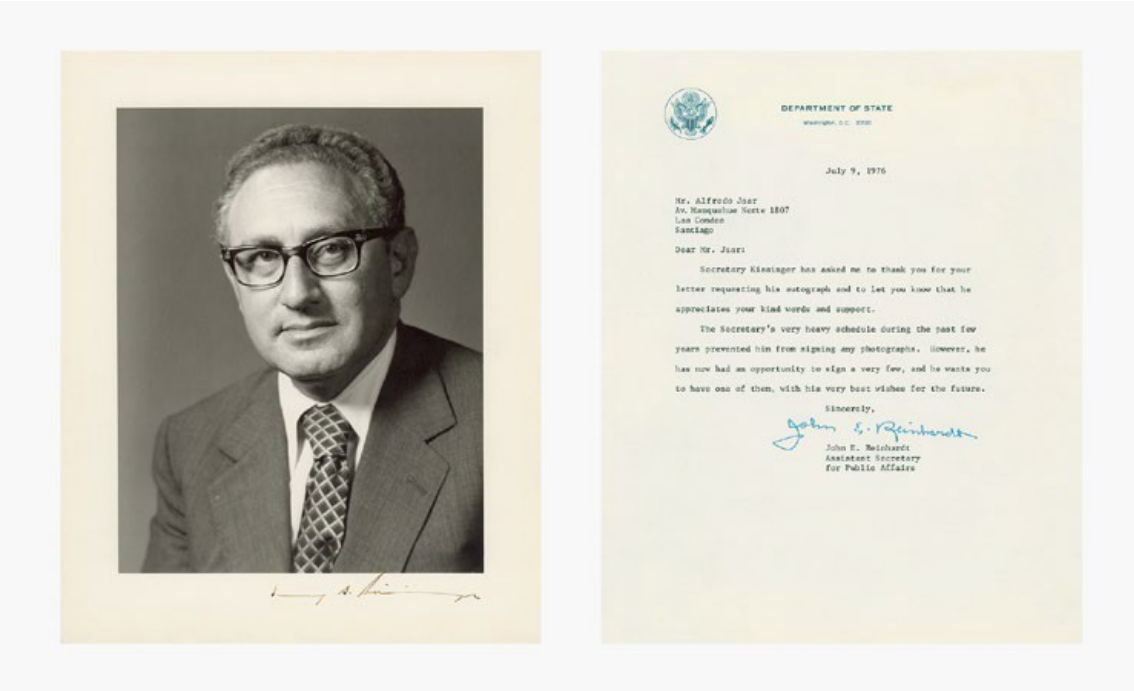
A denúncia de Letelier sobre o regime poderia ter sido familiar para um "obcecado" leitor da mídia e arquivista como Jaar. Morando no SoHo e tendo realizado sua primeira exposição em Nova York na Cayman Gallery, na West Broadway, em 1983, Jaar deveria estar ciente não apenas da exposição em memória de Letelier de 1976 na Cayman, organizada por Dore Ashton, mas também de um grande mural feito em 1984 na West Broadway com o retrato de Letelier acompanhado pelos de Allende e do poeta Pablo Neruda, este último assassinado duas semanas após o golpe. O mural, que fazia parte da exposição em espaços públicos *La Verdadera Avenida das Américas* [*A verdadeira avenida das Américas*], foi realizado no contexto de um amplo esforço artístico intitulado *Artists Call: Against US Intervention in Central America* [*Chamada de artistas: contra a intervenção dos Estados Unidos na América Central*], liderado pela crítica de arte Lucy Lippard e pelo Instituto de Artes e Letras de El Salvador no Exílio (INALSE). O próprio Jaar, convidado por Lippard, participou do *Artists Call* através de uma mostra coletiva no Museu de Arte da Colby College, em Maine, na qual o próprio mural de Letelier foi reproduzido no formato de uma faixa pendurada de parede a parede. (Fig. 8)

De fato, enquanto o foco principal do *Artists Call* era "aumentar a conscientização para afetar a opinião pública" a respeito das políticas internacionais "desastrosas" de Reagan na América Central às vésperas das eleições presidenciais de novembro, o mural/faixa de Letelier demonstrava que esse grande empreendimento fundindo arte e ativismo também envolveu outras intervenções iniciadas antes de Reagan em países da América do Sul como o Chile, como revelou a conexão feita pela mostra das políticas da era Reagan com um escopo mais amplo de vítimas e de culturas afetadas pelas práticas neocoloniais dos Estados Unidos durante a Guerra Fria.[28]

Fig. 8 - *Call and Response: Art on Central America* (1984)
fotografia da instalação no Colby College Museum of Art, Waterville, Maine
(Cortesia do Colby College Museum of Art)

Semelhante ao *Artists Call,* no início dos anos 80, a série de Jaar sobre Kissinger estava, e está, preocupada em conectar histórias compartilhadas de repressão cívica e de violações dos direitos humanos perpetuadas pelos Estados Unidos no chamado Terceiro Mundo. Em *Buscando a Kissinger*, por exemplo, o texto em espanhol sugere a intervenção de Kissinger no Chile e em outros países da América Latina, como na "Guerra Suja" da Argentina (1974-1983). O mesmo acontece em uma obra posterior, *The Kissinger Project (Berlin)* (2012), no qual Jaar interveio em três grandes jornais publicados em Berlim com uma frase publicitária dizendo "Prendam Kissinger!" nos idiomas falados nos países do Sul Global afetados pela *realpolitik* de Kissinger (Fig. 2). *Dear Mr. Jaar* é outro exemplo inicial significativo da preocupação de Jaar em conectar histórias comuns de imperialismo e de violência em países "subdesenvolvidos" durante a Guerra Fria (Fig. 9).

Feito em 1984, o trabalho é um díptico de duas impressões criadas depois que Jaar encontrou, em um mercado de pulgas em Nova York, uma fotografia de Kissinger de 1973, acompanhada de uma carta de 9 de junho de 1976 assinada pelo Secretário. Kissinger, vestindo um terno cinza, camiseta branca e gravata xadrez, posa para a câmera e é elegantemente iluminado por um *flash* suave lateral. Com o rosto voltado para o espectador e seus olhos para cima, a boca de Kissinger retrata um sorriso agradável. Esta fotografia foi realizada no mesmo ano do golpe chileno, depois o envolvimento de Kissinger no bombardeio do Camboja e do Laos e quando ele foi controversamente agraciado com o Prêmio Nobel da Paz por seu papel na Guerra do Vietnã. Na verdade, esta é a imagem que comemora aquele momento. Na segunda impressão, Jaar colocou seu próprio nome como destinatário de uma carta datada de um mês após o discurso de Kissinger na OEA em seguida à sua visita ao Chile para informar pessoalmente Pinochet sobre o apoio dos Estados Unidos à ditadura. Ao escolher esta fotografia em particular e ao colocá-la ao lado de uma carta sugerindo que Jaar havia, anteriormente, pedido a Kissinger um retrato autografado, o artista ecoa ironicamente o tom congratulatório da mídia controlada pelo regime em relação a um aliado premiado e célebre. No entanto, sua abordagem irônica sobre a própria "obsessão" do artista por Kissinger serve para articular o envolvimento neocolonial de Kissinger na



DEPARTMENT OF STATE

July 9, 1976

Mr. Alfredo Jaar
Av. Manquehue Norte 1807
Las Condes
Santiago

Dear Mr. Jaar:

Secretary Kissinger has asked me to thank you for your letter requesting his autograph and to let you know that he appreciates your kind words and support.

The Secretary's very heavy schedule during the past few years prevented him from signing any photographs. However, he has now had an opportunity to sign a very few, and he wants you to have one of them, with his very best wishes for the future.

Sincerely,

John E. Reinhardt

John E. Reinhardt
Assistant Secretary
for Public Affairs

Fig. 9 - Alfredo Jaar, *Dear Mr. Jaar (1976)*, 1984.
duas impressões: 24,8 × 19 cm cada
(Cortesia do artista, Nova York)

transformação da história mundial, conectando os casos do Chile, Camboja e Laos ao Prêmio Nobel da Paz de 1973 de Kissinger e sua visita ao Chile em 1976. (JAAR, 2015b)

Por sua vez, ciente do livro de Hersh, publicado um ano antes de denunciar o envolvimento direto de Kissinger na ditadura chilena, nas peças iniciais de seu projeto Jaar pôs, lado a lado, não apenas um contexto cultural em busca de solidariedade para e entre as culturas dominadas pelas potências neocoloniais, mas também a presença de uma estética na qual os nomes dos vitimadores e o que eles representavam para os povos dissidentes estavam claramente manifestados. O mural de Letelier, por exemplo, incluía uma citação extraída de seu discurso de 1976 no Felt Forum no Madison Square Garden, no qual ele se referia aos arquitetos da ditadura como "fascistas" e "traidores". De fato, dar nomes e, portanto, denunciar aqueles cúmplices na ditadura chilena tem sido, problematicamente, um assunto quase ausente e até censurado na representação da memória durante e após o regime de Pinochet no Chile. Como observou a crítica cultural chilena Nelly Richard, ao lado do retorno da democracia em 1990, quando Pinochet se tornou senador vitalício com uma lei de anistia que protege a ele e a ex-oficiais da inteligência de serem condenados por violações de direitos humanos, comissões da verdade, como o Relatório Rettig, o Relatório da Comissão Nacional de Verdade e Reconciliação (1991) e o Relatório Valech, o Relatório da Comissão Nacional sobre Prisão Política e Relatório da Tortura (2004), não incluíam os nomes dos perpetradores; ou se incluíam, como no caso Valech, o objetivo não era um esforço definitivo para trazer militares e, de forma mais significativa, os perpetradores civis a julgamento, tanto nacionalmente como pela jurisdição universal.[29]

Protegendo aqueles que se beneficiaram com o golpe, esses relatórios, Richard e outros estudiosos da memória e críticos da cultura observaram, têm problematicamente avançado o paradigma progressivo neoliberal com o objetivo de fechar o livro sobre a ditadura, celebrando ideias de perdão e de reconciliação e, portanto, abraçando o esquecimento.[30] Alinhado com a observação de Richard, e informado pelas demandas das pessoas no espaço público e no jornalismo crítico, o projeto de Jaar representa uma busca contínua por aqueles responsáveis pelos crimes, mostrando o perpetrador

não como "vítima das circunstâncias", mas como um criminoso "procurado" por um estado democrático. Ao fazê-lo, o artista se distancia de uma tendência recente no Chile, na qual práticas cívicas e culturais transformaram a memória em práticas neoliberais de reconciliação e de esquecimento, proporcionando aos culpados o perdão e o arrependimento católicos.[31]

A prática de Jaar de procurar por K é, como o projeto descolonial de forma mais ampla, uma tarefa necessariamente contínua e incompleta. Em outras palavras, a busca de Jaar é em si um projeto descolonial que procura expor os crimes de Kissinger no Chile e em outros países do Sul Global, bem como o fato de Kissinger nunca ter sido punido. O artista expõe uma cultura que abraça o esquecimento em prol do mercado, emitindo um chamado à busca por meio de atos representacionais cujo objetivo é desalojar esse esquecimento e interferir na manipulação da opinião pública. Como escreve Maldonado Torres, dentro das "expressões políticas, intelectuais e artísticas descoloniais [há] um esforço cada vez mais autoconsciente e de coalizão para entender a descolonização, e não simplesmente a modernidade, enquanto um projeto inacabado". (MALDONADO-TORRES, 2011, p. 2) Até que Kissinger e os outros criminosos sejam presos por seus crimes, Jaar sugere, as famílias dos desaparecidos e torturados, as organizações e defensores dos direitos humanos continuarão marchando e exigindo justiça. Também ele continuará adicionando mais e mais obras à sua série.

Como afirmou a historiadora de arte argentina Andrea Giunta, o projeto de Jaar busca um aspecto central "do que toda imagem relacionada aos desaparecidos pretende alcançar: que eles pareçam vivos; e que os responsáveis sejam levados a julgamento e punidos por seus crimes." (GIUNTA, 2009) Entre as inúmeras obras de arte contemporânea que respondem e buscam reparação para os abusos dos direitos humanos no Sul Global, o projeto de Jaar dá forma visual às vozes de protestos anti-imperialistas, anticolonialistas e antimodernidade em toda a América Latina, com seus apelos de "*No a la impunidad*. *Ni perdón ni olvido*. *¡Juicio y castigo a todos los genocidas!"* [Não à impunidade. Nem perdão nem esquecimento. Julgamento e punição para os responsáveis]. Ao fazê-lo, do campo da estética, a produção de conhecimento e de subjetividades estão em jogo, Jaar convida os es-

pectadores a imaginar que as coisas poderiam ser de outra maneira e a participar, em

solidariedade, da ideia descolonial de que "*La lucha continua*" [A luta continua].

Notas

[1] O artigo de Florencia San Martín foi publicado originalmente no ASAP/Journal (The Association for the Study of the Arts of the Present) em sua edição de maio de 2019 (v. 4, n. 2, p. 345-376, https://doi.org/10.1353/asa.2019.0032), pela Johns Hopkins University Press. Os editores da Poiésis agradecem à autora e aos editores do ASAP/Journal pela autorização da tradução e da publicação. Da mesma maneira, os editores também agradecem ao artista Alfredo Jaar pela publicação das imagens presentes neste artigo.

[2] Rafael Melo é graduado em Artes pela Universidade Federal Fluminense, Niterói. E-mail: rcmelo97@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-1614-7205

[3] Caroline Alciones de Oliveira Leite é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. E-mail: alcionesdol@gmail.com Orcid: https://orcid.org/0000-0002-7866-7863

[4] Luiz Sérgio de Oliveira é artista e professor titular da Universidade Federal Fluminense, doutor em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ, mestre em Arte pela Universidade de Nova York E-mail: luizsergiodeoliveira.br@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-8616-5089

[5] A respeito, ver Henry Kissinger, *White House Years* (Boston: Little Brown, 1979); e *Henry Kissinger, Years of Upheaval* (Boston: Little Brown, 1982).

[6] Para mais informações sobre esse ponto, consultar, por exemplo, James K Sebenius, R. Nicholas Burns, e Robert H Mnookin, *Kissinger the Negotiator: Lessons from Dealmaking at the Highest Level* (Nova York: Harper Collins, 2018); Jeremi Suri, *Henry Kissinger and the American Century*(Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2007); e Niall Ferguson, *Kissinger: 1923-1968: The Idealist*" (Nova York: Penguin, 2015).

[7] Ver Nelson Maldonado-Torres, Thinking through the Decolonial Turn: Post-continental Interventions in Theory, Philosophy, and Critique - An Introduction, *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* , v. 1, n. 2, p. 1-2, outono 2011. Para a relação constitutiva entre modernidade e colonialidade, ver Aníbal Quijano, Coloniality and Modernity/Rationality"; e Aníbal Quijano e Immanuel Wallerstein, Americanity as a Concept. Ver também Walter D. Mignolo, The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options (Durham, NC: Duke University Press, 2011).

[8] Ver Bill Miller, Family of Slain Chilean Sues Kissinger, Helms, *Washington Post*, 11 de setembro de 2001 https://www.washingtonpost.com/ archive/politics/2001/09/11/family-of-slain-chilean-sues-kissinger-helms/2439f3a4-dfe0-418c-9454-de6052e4df55.

[9] Para mais a respeito, ver Lubna Z. Qureshi, *Nixon, Kissinger, and Allende: U.S. Involvement in the 1973 Coup in Chile* (Lanham, MD: Lexington, 2009), p. 60-69.

[10] Ver James K. Sebenius, Nicholas Burns, e Robert H. Mnookin, "Kissinger the Negotiator". Harvard Kennedy School—Belfer Center for Science and International Affairs, 8 de maio de 2018. Disponível em

https://www.belfercenter.org/ publication/kissinger-negotiator-lessons-dealmaking-highest-level

[11] Ver Quijano, Coloniality and Modernity / Rationality; e Quijano; Wallerstein, Americanity as a Concept.

[12] Para mais informações sobre os documentos tornados públicos sobre as relações Estados Unidos-Chile do final dos anos 1960 até os anos 1980, e que resultaram na prisão de Pinochet em Londres, ver Peter Kornbluh, *The Pinochet File: A Declassified Dossier on Atrocity and Accountability* (Nova York: New Press, 2004).

[13] *La Tercera de la Hora* (Santiago), 10 de junho de 1976, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos Archive; e *El Mercurio* (Santiago), 9 de junho de 1976, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos Archive. Salvo quando indicado o contrário, todas as traduções do espanhol foram feitas pela autora.

[14] Conforme informações de Alfredo Jaar, em conversa com a autora, em 15 de agosto de 2016.

[15] Ver Idelber Avelar, *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning* (Durham, NC: Duke University Press, 1999), p. 37-38.

[16] Para mais informações sobre o plano do primeiro golpe, Ver Kornbluh, *Pinochet File*; e John Dinges, *The Condor Years: How Pinochet and His Allies Brought Terrorism to Three Continents* (Nova York: Norton, 2004).

[17] Ver Stanley Hoffmann, The Kissinger Atimemoirs, *New York Times*, 3 de julho de 1983. Disponível em https://www.nytimes.com/1983/07/03/books/the-kissinger-antimemoirs.html.

[18] Alfredo Jaar, em conversa com a autora, em 8 de abril de 2019.

[19] Ver as legendas das ilustrações em *Henry Kissinger, White House Years* (Boston: Little Brown, 1979); e *Kissinger, Years of Upheaval*. Para mais informações sobre o envolvimento de Kissinger em Watergate, ver Hersh, *Price of Power*.

[20] Para mais informações a respeito, ver Diana Taylor, Trauma, memoria y performance: Un recorrido por Villa Grimaldi con Pedro Matta, em After Truth, *E-Misférica*, edição especial (editado por Jill Lane e Marcial Godoy-Anativia), v. 7, n. 2, 2009. Disponível em http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-72/taylor.

[21] Para mais informações a respeito, ver Edward S. Herman e Noam Chomsky, *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media* (Nova York: Pantheon, 2002).

[22] Para mais Informações, ver Qureshi, *Nixon, Kissinger, and Allende*.

[23] Para mais informações sobre a cumplicidade civil na ditadura chilena, ver Michael J. Lazzara, Complicity and Responsibility in the Aftermath of the Pinochet Regime: The Case of El Mocito, em Las declaraciones públicas de perpetradores: narrativas y conflictos en la memoria social en contextos de pos-guerra, pos-dictatoriales y pos-genocidas, *Rúbrica contemporânea* (ed. Claudia Field e Valentina Salvi, edição especial), v. 5, n. 9, p. 59-76, 2016. Ver também Javier Rebolledo, *A la sombra de los cuervos: Los cómplices civiles de la dictadura* (Santiago: Ceibo Ediciones, 2015); e Víctor Osorio e Iván Cabezas, *Los hijos de Pinochet* (Santiago: Planeta, 1995).

[24] No Chile dos anos 1960, Anaconda e Kennecott Copper controlavam a indústria do cobre, enquanto a International Telephone and Telegraph (ITT), sediada nos Estados Unidos, detinha 70% da companhia de telefonia chilena Chitelco e financiava o *El Mercurio*.

[25] Para mais informações sobre o assassinato de Letelier, ver John Dinges e Saul Landau, *Assassination on*

Embassy Row (Nova York: Pantheon, 1980); e Dinges, *Condor Years*.

[26] Ver John Dinges e Saul Landau, *Assassination on Embassy Row* (Nova York: Pantheon, 1980); e Dinges, *Condor Years*.

[27] Ver Pascale Bonnefoy, C.I.A. Believed Pinochet Ordered 1976 Assassination in U.S., Memo Reveals, *New York Times*, 9 de outubro de 2015. Disponível em https://www.nytimes.com/

2015/10/10/world/americas/cia-believed-pinochet-ordered-1976-assassination-in-us-memo-reveals.html.

[28] Para mais informações sobre o *Artists Call*, ver PAD/D Archive, Museum Of Modern Art, Nova York. Disponível em http://arcade.nyarc.org/search~S8.

[29] Ver Nelly Richard, *Crítica de la memoria: 1990-2010* (Santiago: Ediciones UDP, 2010).

[30] Ver Richard, 2010. Ver também Lazzara, *Complicity and Responsibility*; e Rebolledo, *A la sombra*.

[31] Para mais informações, ver Michael J. Lazzara, *Luz Arce and Pinochet's Chile: Testimony in the Aftermath of State Violence* (Nova York: Palgrave Macmillan, 2011).

Referências

ARCHIVES OFAMERICAN ART, Smithsonian Institution. "Junta Unleashes Indiscriminate Terror" em "Chile Under the Junta", *USLA, Newsletter of the United States Committee for Justice to Latin American Political Prisoners* (edição especial), v. 3, n. 10, 1973 (2, box 23, folder 7-8, Lucy R. Lippard Papers, 1930s–2007, bulk 1960-1990).

AVELAR, Idelber. Dictatorship and Immanence, *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 7, n. 1, p. 75-76, 1998.

BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography* (trad. Richard Howard). Nova York: Noonday Press, 1988 [1980].

BASS, Gary J. Henry Kissinger Feels the Bern, *Politico*, 12 de fevereiro de 2016. Disponível em https://www.politico.com/magazine/story/2016/02/henry-kissinger-bernie-sanders-hillary-clinton-debate-213626 (e Transcript of the Democratic Presidential Debate in Miami, *New York Times*, 10 de março de 2016. Disponível em https://www.nytimes.com/2016/03/10/us/politics/transcript-democratic-presidential-debate.html).

DE LA MASA, Bernardo. Visita de Henry Kissinger a Chile - Parte 1 - 1976, vídeo no YouTube, 6:05 min (de uma transmissão da Television Nacional de Chile em junho de 1976, publicado por TVN em 12 de novembro de 2015). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=2bHSTUsHPHQ.

DINGES, John. A Harsh Warning on Human Rights, *TIME*, 21 de junho de 1976 (p. 31).

DORFMAN, Zach, How Henry Kissinger Conspired Against a Sitting President, *Politico*, 6 de janeiro de 2017. Disponível em https://www.politico.com/magazine/story/2017/01/henry-kissinger-jimmy-carter-chile-214603.

DUSSEL, Enrique. Philosophy of Liberation. (trad. Aquilina Martínez e Christine Morkovsky). Nova York: Orbis, 1985 [1980].

GIUNTA, Andrea. Politics of Representation: Art and Human Rights, em After Truth, *E-Misférica*, edição especial (editado por Jill Lane e Marcial Godoy-Anativia), v. 7, n. 2, 2009. Disponível em http://hemispheric-institute.org/hemi/en/e-misferica-72/giun.

GRANDIN, Greg. *Empire's Workshop: Latin America, the United States, and the Rise of the New Imperialism*. Nova York: Henry Holt, 2013.

HERSH, Seymour M. *The Price of Power: Kissinger in the Nixon White House.* Nova York: Summit, 1983.

HITCHENS, Christopher. *The Trial of Henry Kissinger*. Nova York: Twelve, 2012.

JAAR, Alfredo, *Dore Ashton, "You Know"* (2015), vídeo no YouTube, 9:25 min., publicado por College Art Association (CAA) em 22 de janeiro de 2018 Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=sDPcYsT8Y6I.

JAAR, Alfredo. *It is difficult* (presentation, Palestine at/without the Museum: Loss, Metaphor and Emancipation conference, Barcelona, Espanha, 21 de fevereiro de 2015b). Disponível em https://www.macba.cat/en/audio-palestine-alfredo-jaar.

JAAR, Alfredo; SIITARI, Pirkko. I need to understand the world before acting in the world. In VANHALA, Jari-Pekka; NYBERG, Patrik (Ed.). *Tonight No Poetry Will Serve.* Helsinki: Museum of Contemporary Art, Kiasma, 2015.

JACKSON, Sarah; PORCELLI, Victor. Henry Kissinger Told to "Rot in Hell", Disrupted Four Times During Talk at Stern, *Washington Square News*, 16 de outubro de 2018. Disponível em https://nyunews.com/2018/10/16/10-17-news-kissinger/.

KALECK, Wolfgang, *Arrest Kissinger!*, publicação no blog do ECCHR, 24 de novembro de 2014. Disponível em https://www.ecchr.eu/en/publication/arrest-kissinger/.

KISSINGER, Henry. *Years of Renewal.* Nova York: Simon & Schuster, 1999.

KORNBLUH, Peter. Nuevo informe de cita de Agustín Edwards con el jefe de la CIA devela su rol clave en el Golpe, *Ciper*, 27 de maio de 2015. Disponível em https://ciperchile.cl/2014/05/27/nuevo-informe-de-cita-de-agustin-edwards-con-el-jefe-de-la-cia-devela-su-rol-clave-en-el-golpe/.

LÜBECKER, Nikolaj, The Politics of Images (resenha de "Quand les images prennent position", de Georges Didi-Huberman, e "Frames of War: When Is Life Grievable?", de Judith Butler), *Parágrafo 36*, n. 3, p. 392, novembro de 2013.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Thinking through the Decolonial Turn: Post-continental Interventions in Theory, Philosophy, and Critique - An Introduction, *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World* , v. 1, n. 2, 2011.

MIGNOLO, Walter D. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham, NC: Duke University Press, 2011.

MIGNOLO Walter D. La colonialidad, la cara oculta de la modernidad. In BREITWIESER, Sabine (Ed.). *Modernologías. Artistas investigan la modernidad y el* modernismo. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.

QUIJANO, Aníbal, *Colonialidade/Descolonialidade do Poder 1/5*, vídeo no YouTube, 10:30 min. (Gravação de uma palestra realizada em Assunção, Paraguai, em agosto de 2010, publicada por GRAP em 25 de outubro de 2010. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=slD-iPiGgmY.

QUIJANO, Aníbal. Coloniality and Modernity/Rationality, em "Globalization and the De-Colonial Option" (ed. Walter D. Mignolo), *Cultural Studies* (Special Issue), v. 21, n. 2-3, 2007.

QUIJANO, Aníbal; WALLERSTEIN, Immanuel. Americanity as a Concept; or, The Americas in the Modern World-System. *International Social Science Journal*, v. 44, n. 4. 1992.

U. S. DEPARTMENT OF STATE (Freedom of Information Act). *Memorandum of Conversation: U.S.-Chilean Relations*, 8 de junho de

1976. Disponível em https://foia.state. gov//DOCUMENTS/StateChile3/0000579F.pdf.

U. S. DEPARTMENT OF STATE (Freedom of Information Act). *Memorandum for The 40 Committee: Basic Options on* El Mercurio, 8 de setembro de 1971. Disponível em https://foia.state.gov//DOCUMENTS\NSCChile3\00009C55.pdf.

U. S. DEPARTMENT OF STATE (Freedom of Information Act). *Memorandum for Dr. Kissinger: Chile—40 Committee Meeting* (Viron P. Vaky), 14 de setembro de 1970. Disponível em https://foia.state.gov/DOCUMENTS\NSCChile3\0000956F.pdf; e Kornbluh, "Nuevo informe."

U. S. DEPARTMENT OF STATE (Freedom of Information Act). *Meeting with President on Chile 9/1/1970*, 15 de setembro de 1970(b). Disponível em https://foia.state.gov\\DOCUMENTS\PNARA3\000097BC.pdf.

artigos

A aura da presença em processos de deslocamento: nas ruínas do playground

The Aura of Presence in Displacement Processes: In the Ruins of the Playground

El aura de presencia en los procesos de desplazamiento: en las ruinas del patio de recreo

Mauricius Martins Farina (Universidade Estadual de Campinas, Brasil) *

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40527

RESUMO: Tendo como questão a ideia do deslocamento entre territórios, consideramos neste texto as obras do mestre português Grão Vasco, dos brasileiros Antônio Francisco Lisboa e Manuel da Costa Ataíde, artistas que colocaram em questão uma ideia de estilo a partir de matrizes e emulações da arte, mas sob o impacto de circunstâncias autóctones. Obras de arte são atmosferas de acontecimento, nelas há algo que não se determina apenas como forma. Questões como circularidade e sobrevivência nos impactam desde suas próprias origens como processos de transformação.

PALAVRAS-CHAVE: transculturalidade; história da arte; patrimônio; Vasco Fernandes; Antônio Francisco Lisboa; Manuel da Costa Ataíde

* Mauricius Martins Farina tem pós-doutorado em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, doutorado em Ciências da Comunicação pela USP. É professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.
E-mail: mauriciusfarina@gmail.com. Orcid: http://orcid.org/0000-0003-4751-5266

ABSTRACT: Considering the idea of displacement between territories, this text evaluates the works of the Portuguese master Grão Vasco and the Brazilians Antônio Francisco Lisboa and Manuel da Costa Ataíde, artists that brought to the surface an idea of style from matrices and simulations of arts, but under the impact of autochthonous circumstances. Works of arts are atmospheres of happenings, in which there is something that is not determined only as shape. Questions as survival and circularity are impacting us since its own origins as transformation processes.

KEYWORDS: transculturality; history of art; heritage; Vasco Fernandes; Antônio Francisco Lisboa; Manuel da Costa Ataíde

RESUMEN: Teniendo en cuenta la idea del desplazamiento entre territorios, consideramos en este texto las obras del maestro portugués Grão Vasco, de los brasileños Antônio Francisco Lisboa y de Manuel da Costa Ataíde, artistas que cuestionaron una idea de estilo basada en matrices y emulaciones de arte, pero bajo el impacto de las circunstancias autóctonas. Las obras de arte son atmósferas de acontecimiento, en ellas hay algo que no se determina solo como una forma. Cuestiones como la circularidad y la supervivencia nos impactan desde sus orígenes como procesos de transformación.

PALABRAS CLAVE: transculturalidad; história del arte; patrimônio; Vasco Fernandes; Antônio Francisco Lisboa; Manuel da Costa Ataíde

Recebido: 15/11/2019; Aprovado: 5/1/2020

Citação recomendada:

FARINA, Mauricius Martins. A aura da presença em processos de deslocamento: nas ruínas do playground. *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 237-262, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40527]

A aura da presença em processos de deslocamento: nas ruínas do playground

Introdução

O assunto das viagens artísticas é denso, com várias possibilidades de aproximação, a considerar que as relações de deslocamento são próprias à natureza da arte e de sua história, seja a partir das viagens ou sob influência delas. As histórias da arte têm demonstrado a ocorrência de diálogos que se efetuam nas obras a partir de tradições distintas. Podemos dizer que as viagens artísticas acomodam condições próprias para a fundação de novos cenários, e que estes permitem a sobrevivência de culturas antigas, atuando em camadas superpostas de tempo e de espaço, em um complexo campo de contextos históricos, cujos fragmentos podem ser de difícil aproximação.

A possibilidade de intercâmbio entre culturas é assunto próprio às viagens, e se oferece de muitas maneiras, seja pelo deslocamento físico de seus atores ou através de interpostos com a difusão das imagens feitas por processos de mimetismo, a partir de obras consideradas desde uma matriz cultural. Essa condição configura um tipo de conhecimento distante da obra, de sua presença; entretanto, permite a ocorrência de outras, em um encadeamento de procedimentos cuja aproximação é sempre delicada. É de se destacar que há uma correspondência entre as obras de arte, que a fabricação artística como um processo de emulação sempre foi um ponto de referência para história da arte, dos artistas e de seus processos de aprendizagem, seja nas oficinas dos mestres ou nas academias. As-

sim, uma espécie de viagem pode ser construída a partir de outras imagens que, desde uma matriz cultural, estão sobre a influência de outras; nesse caso, são as imagens, elas mesmas, que viajam.

Nesse constructo das viagens, na possibilidade materializada pela influência de um lugar sobre outro, inúmeras experiências serão percebidas como processos de oportunidade que se colocam ao viajante. As viagens estão marcadas nas obras de muitos artistas viajantes, como atos de presença que se distanciam no tempo, mas como tal estão implicadas em um ambiente turvado de esquecimentos. Mesmo assim, uma parcela dessa história sobrevive nos enunciados que se pode perceber como parte de outros sintomas.

Existem muitas aberturas para uma investigação sobre tais causas relação e, para situar algo, pensamos, por exemplo, na influência que o artista flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640) exerceu sobre outros artistas a partir de suas viagens. Rubens, tendo feito inúmeras viagens e morado em diversos lugares, aprofundou o seu círculo de relações públicas, incluindo-se o fato de ter se tornado embaixador e, por essa razão, poder frequentar várias cortes europeias onde sua influência sobre outros artistas, entre eles Diego Velázquez, é reconhecida. De outra parte, as relações inventivas de Velásquez, um artista que ainda nos convoca a pensar sobre a representação especular na pintura a partir de uma instância narrativa muito própria, demonstra que os diálogos entre os artistas não podem ser reduzidos a meras relações de influência.

A atmosfera da arte de outros séculos, ainda que diante de sombras, nos ajuda a resistir, ou mais, a admitir, pela resiliência, uma espécie de intuição de permanência que é própria da vida em sua efemeridade. Nesse horizonte de deslocamentos, temporais e corporais, a viagem da arte vai se encontrar com ideias e possibilidades renovadas. Existem aquelas que nos interessam mais de perto e, mesmo a temer as interferências míticas dessa distância, elas nos encontram em nossa própria alteridade, a partir de referências que se cruzam de Flandres à Península Ibérica e depois, da Itália com sua renovação da antiguidade clássica.

Há o caso do pintor Vasco Fernandes (1475-1542), conhecido como Grão Vasco,

cuja produção, de extrema relevância para a história da pintura portuguesa, ainda está, à sua maneira, revestida de sombras. Sabe-se que trabalhou muito proximamente ao pintor nascido em Flandres, de nome Francisco Henriques, que emigrou para Portugal no ano 1500 e que morreu em Lisboa em 1518, vitimado pela peste. Trabalhou com Francisco Henriques e teve outros colaboradores de origem flamenga, mas não se tem registro de que tenha ido a Flandres. Sua viagem a partir da tradição flamenga, em Portugal, nos aproxima de eventos interligados ao gótico como uma matriz cultural que fundamentou a invenção de realidade na representação pictórica. Essa influência entre os Países Baixos e a cultura dos países ibéricos se determinou por uma condição histórica muito específica de sua fundação na instância de um período conhecido como flamejante ou manuelino.

Dois séculos depois, destacamos para pensar, a partir das viagens da conquista e da colonização, a obra de Antônio Francisco Lisboa, que viveu nas Minas Gerais durante o século XVIII. É desnecessário acentuar que a história de vida desse artista se conecta a Portugal, de várias maneiras, seja porque seu pai era português, mestre no ofício da arquitetura e da talha, seja por ser, igualmente, filho de uma escrava forra, o que inclui a matriz africana e suas problemáticas de apagamento do outro. Assim, o mestre mulato, como tantos outros em sua terra, será verticalmente afetado pelas condições de origem. Ficou conhecido com o triste epíteto de "Aleijadinho" pelos problemas físicos que surgiram na maturidade, foi mestre da escultura e da arquitetura, entretanto, sofreu diversas mistificações literárias, no devir de um próprio esquecimento da história do século XVIII em Minas Gerais. Atualmente, contamos com investigações mais científicas sobre sua obra e, ao considerar, com alguma distância, sobretudo o que se disse ou se quis dizer, a partir das informações iniciais de Rodrigo José Ferreira Bretas (1815-1866), que foi o primeiro biógrafo do mestre. Seu trabalho, inspirado por um nacionalismo em construção, moldou a ideia de um herói mulato, um gênio autóctone de Ouro Preto que, apesar de suas desgraças pessoais, consegue construir uma obra monumental. Também os modernistas, liderados por Mario de Andrade, atuaram para a construção dessa ideia de potência original, de uma arte brasileira autêntica. Assim, a figura do mestre Aleijadinho, que será posteriormente intitu-

lado o "patrono artístico"[1] da arte brasileira, irá servir como paradigma de uma matriz de origem para a arte nacional.

As distâncias temporais recobrem as experiências da arte como sombras abertas às interpretações fabuladas, mas isso não justifica projeções sobre a produção artística que passem a desconsiderar aspectos de uma iconologia que se tramou na própria experiência da obra. Entre os enganos evidentes sobre tal coisa, estão os entusiasmos literários que, deturpados ideologicamente, partem na suposição de que determinados artistas são gênios e, como tal, sobrevoam o mundo como mensageiros de uma espécie milagrosa de acontecimentos. O trabalho artístico de Vasco Fernandes, o mestre de Viseu, também foi afetado por interpretações carregadas de falseamentos interpretativos.

Há uma distorção entre o acontecer e o perceber. O ajuizamento crítico que se impõe em uma obra de arte, se ocorrer por uma projeção desconectada de lugar e de sentido, age sem considerar a viagem e o outro. Se a obra é apropriada pelo interesse imediato de um comentador alheio, nesse caso atuará com mera ilustração e não será reconhecida em sua potência aurática. A mitificação heroica dos artistas não acontece como fato de interesse para a história da arte, mas está marcada por circunstâncias afetadas pela necessidade de afirmação de sujeitos como personagens especiais, nesse caso, o próprio nacionalismo, quando emerge, atua como um espécie de recalque, surgindo como forma de afirmar, diante de circunstâncias de inferioridade, um lugar sobre o qual o marginalizado é especial e, sobretudo, autóctone. Entretanto, é fato que os artistas não trabalham sozinhos, mas se organizam a partir de uma articulação coletiva, indo além do ambiente estabelecido nos termos de uma hegemonia cultural dominante e, muitas vezes, pouco hospitaleira.

De modo contrário ao fetichismo viajante da atualidade, que pode estar situado nas ruínas de um *playground* cultural, a nomeada economia criativa atua para transformar museus em negócios e inventa grandes exposições que funcionam como paisagens a se admirar sem guardar memórias. Uma viagem que se faz, olhando por espécies escolhidas que estão passando pela janela. Diante das grandes multidões e do espaço moderno, percebemos que a necessidade

de conhecimento, a partir do outro, da experiência que não se prende ao imediato, deverá seguir para além de circunstâncias que se determinam à conquista de souvenires, ou que se apresentam como crise nas ruínas do conhecimento.

Em um sentido contrário àquele, cuja manipulação de interesses pretende-se como uma espetacularização da arte, transformando seus espaços em "não-lugares", estão demarcados princípios de necessidades expressivas, que são, afinal, aquilo que tratam as questões da arte, a partir dos artistas e das tradições que flutuam como um sentido plural para a vida das culturas. Desse modo, os processos de deslocamento estão incluídos naquilo que se oferece ao outro a partir da obra. Nas camadas superpostas do tempo, os espaços de conexões entre a experiência de memória e a realização das obras se instauram como patrimônio. Pensamos na arte como lugar em trânsito, em diálogo com outros lugares, mas sempre como um lugar a respeito de uma experiência da presença.

Vasco Fernandes e a construção de uma possibilidade

Conhecer as pinturas de Vasco Fernandes na cidade de Lamego, ao norte de Portugal, não é algo que se faça sem um impacto dessa presença e não apenas em função de sua monumentalidade. Ao inferirmos a partir delas, sobre forte acento de um princípio cromático que nos faz lembrar a pintura flamenga, sabemos, desde logo, que será necessário investigar um pouco mais. Da relação de trabalho entre Grão Vasco e Francisco Henriques é muito provável que possam ter ocorrido conhecimentos específicos sobre tecnologias da pintura flamenga, mas haverá alguma coisa que ultrapassa as fronteiras de uma evidente emulação. Este conjunto poderia de fato estar em qualquer grande museu europeu, pois sua qualidade ultrapassa as fronteiras de uma província. Quando tais pinturas ficam diante de nós, não há como desconsiderar que se existem referências que nos provocam a partir de Flandres, existe também um sentimento que nos insinua uma outra matriz que deriva de Portugal: a emoção. Esse imaginário complexo e relacionado é acionado em nossa própria experiência, quando em um pri-

meiro contato podemos sentir o que se coloca diante de nossa visão.

O inesperado é mais impactante quando estamos à deriva do conhecido. Estar em contato com essas pinturas do Grão Vasco nos põe a pensar, por um instante, que poderíamos estar em outro sítio, quem sabe em Bruges, em Gante ou mesmo em Bruxelas. Vasco Fernandes, antes de ser o Grande Vasco, trabalhou, como já se referiu, com o pintor flamengo, Francisco Henriques que de Flandres emigrou para Portugal, onde viveu até o fim de sua vida. Essa influência da escola flamenga ajuda a explicar, em alguma medida, que Vasco Fernandes tenha adquirido seus conhecimentos a partir dessa tradição da pintura e que tenha sido por ela influenciado a partir dessa relação de aprendizado com o mestre flamengo Francisco Henriques. Mas, sem termos de comparação, foi exatamente essa distância da pintura feita em Flandres, e em outras partes da Europa, que ao nosso ver, posicionou o pintor Vasco Fernandes nessa condição singular, diante da própria história que ajudou a construir e, exatamente por isso, seu trabalho nos faz tomar de espanto quando o conhecemos.

A marca flamenga no conjunto das pinturas do Grão Vasco, em Lamego, pode ter tido uma influência direta de Francisco Henriques, com o qual trabalhou na construção do Retábulo da Capela Mor da Sé de Viseu (1501-06), mas também se refere ao contato com outros artistas flamengos, que estiveram em Portugal e que trabalharam com ele nesse obra, nomeadamente, Arnão de Carvalho e João de Utrecht. Há uma outra questão que se coloca: a possibilidade de Vasco Fernandes ter conhecido, através das imagens em circulação naquela altura, obras de outros artistas flamengos mais conhecidos, entre eles, o próprio mestre de Bruges, Jan van Eyck[2], pois não há registro que Vasco Fernandes tenha viajado para Flandres. Esta viagem para os Países Baixos, através de outras conexões, se denota pela capacidade do pintor se relacionar com a tradição flamenga de forma a se fazer presente a partir de sua própria lavra, uma pintura que, do nosso ponto de vista, é, em termos expressivos, superior inclusive ao que se conhece do próprio Francisco Henriques em Portugal.

Fig. 1 - Vasco Fernandes, *Retábulo da Sé de Lamego*, 1506-1511.
pintura a óleo sobre madeira
Museu de Lamego,
(Foto: Mauricius Farina)

> A obra do Grão Vasco pode ilustrar o modo extraordinário como a pintura e os pintores provenientes dos Países Baixos meridionais marcaram a pintura ibérica. Não exatamente porque essa influência tenha sido mais profunda no seu processo ou porque a tenha assimilado de forma especialmente interessante. A este nível, pode dizer-se que não difere substancialmente dos pintores seus contemporâneos, pois a influência da matriz flamenga no gosto da clientela e no trabalho dos nossos pintores, coincidindo o seu auge com o fulgurante período manuelino, foi decisiva a ponto de provocar um muito expressivo fenómeno de descontinuidade. (RODRIGUES, 2007, p. 35)

A condição das imagens circulantes é algo que se registra a partir da influência da movimentação da cultura flamenga que naquele período se fazia notar em Portugal e na Espanha de maneira efetiva. Os cinco retábulos (1506-1511), que estão preservados no Museu de Lamego, são parte de um conjunto maior feito para a Catedral de Lamego, mas que se perderam no século XVII.

> A relação da pintura portuguesa com a flamenga, sendo esta matriz daquela, é fundamental para enquadrar o trabalho de Vasco nesta fase inicial. Em primeira instância, essa relação passa pelo acutilante realismo da forma, tanto dos cenários de enquadramento e das figuras, cuja monumentalizada presença no primeiro plano, com gestos teatralizados, define o essencial da estrutura figurativa e narrativa da obra, como dos detalhes mais ínfimos, resultantes do mimético processo de transposição para a imagem da riqueza inesgotável das formas e dos detalhes do mundo visível. (RODRIGUES, 2007, p. 42)

Na tradição dos retábulos, o Retábulo de Gante, pintado em 1432 pelos irmãos Hubert e Jan van Eyck, é fundante. O Retábulo de Gante é reconhecido como uma conquista da pintura ocidental, em uma escala sem precedentes. As pinturas de Jan van Eyck são o resultado de um processo extremamente refinado, e no âmbito da tradição da pintura flamenga são, elas mesmas, uma matriz referencial. A relação entre descrição imanente e a fabulação metafísica, algo que distingue os pintores de Flandres do século XV da tradição pictórica que se instituía na Itália naquele mesmo período, tem fatores que serão determinantes para a arte descritiva dos Países Baixos no século XVII, assunto que reafirma as condições de uma espécie de matriz cultural do norte europeu, em suas derivas imanentes.

Existem relatos que indicam a passagem de Jan van Eyck por Portugal e Espanha, mas para tratar de assuntos que não eram exatamente sobre pintura. Erwin Panofsky, em seus estudos sobre os "primitivos flamengos", relatou a passagem de Jan van Eyck pela Península Ibérica.

> [...] Felipe o Belo não só admirava a Jan van Eyck como grande artista, mas também confiava nele como amigo e cavalheiro. Em 1426, data tão remota, o pintor empreendeu, em nome de seu senhor, certas peregrinações confidenciais e "viagens secretas", e durante os anos seguintes foi membro de duas embaixadas na Península Ibérica. Depois de dois casamentos anteriores, ambos finalizados pela morte, Felipe o Belo seguia sem herdeiro, e a primeira de duas viagens ao estrangeiro, que durou desde o começo do verão até outubro de 1427 (quando Jan van Eyck recebeu sua comenda de honra em Tournai), se empreendeu, segundo parece, para negociar um casamento com Isabel de Espanha, filha de Jaime II, conde de Urgel. Tendo fracassado por razões desconhecidas, foi em outra missão a Portugal com o fim de obter a mão da filha mais velha do rei João I, também chamada Isabel. Desta vez os enviados tiveram êxito, ainda que ao preço de travessias extremamente duras e perigosas, que acabaram por ampliar o tempo com escalas dilatadas na Inglaterra em ambas as viagens. Partiram em 19 de outubro de 1428 e regressaram com a princesa apenas em dezembro de 1429, o casamento ocorreu em 10 de janeiro de 1430. (PANOFSKY, 2016, p. 180)

Há também um outro aspecto nessa passagem de van Eyck pela Península Ibérica, descrito por Manuel Parada López de Corselas no livro *El viaje de Jan van Eyck de Flandres a Granada (1428-1429)*, onde se reconhecem, ainda, as marcas de uma influência mudéjar na pintura de Jan van Eyck. Corselas cita, em seu estudo, uma revisão da viagem a Espanha realizada por B. Fransen, segundo a qual, "Jan van Eyck deve ter ficado impressionado pelas novas paisagens, os trajes locais, os costumes, os produtos sulistas e as luxuosas festas da corte em Portugal"; ele diz ainda que, "possivelmente o pintor levava consigo um caderno de esboços durante a viagem". Isso se justifica, segundo ele, porque "a vegetação mediterrânea, a arquitetura e os azulejos valencianos de suas pinturas podem ter origem neste caderno". (FRANSEN apud CORSELAS, 2016, p. 34). Portanto, as relações de comunicação entre Flandres e a Península Ibérica se deram em uma via de mão de dupla, como explicam as relações políticas de herança entre coroas europeias

no século XV, com o predomínio espanhol no século XVI.

A diversidade cultural da Península Ibérica naquele período, onde as influências mulçumanas, hebreias, cristãs e outras ainda mais antigas formatavam camadas multiculturais, está na base, nas etnias desse povo peninsular ibérico. O fato reconhecido da conformação de uma supremacia cristã, a partir da expulsão dos mulçumanos e da conversão ou expulsão dos hebreus, que caracteriza a expansão do império espanhol em seu "século de ouro", permitiu considerar um predomínio da própria relação entre Igreja e o Estado, ou da influência da primeira sobre o segundo, o que pode ter sido uma instância de dificuldade para a investigação sobre os processos artísticos que ali se instalavam. Os documentos que restam, as encomendas, os contratos, se relacionam fortemente com o poderio clerical, particularmente em Portugal, destacando-se, nessa condição, um aspecto diferencial entre os povos do sul e os povos do norte europeu; estes, em seu apreço pela imanência, dedicaram uma maior importância à investigação da realidade, elementos de interesse para uma cidadania burguesa e mercantilista. Como exemplo dessa condição, pensamos na farta documentação que E. Panofsky pôde recorrer nos trabalhos que fez sobre os primitivos flamengos e sobre Albrecht Dürer, com uma base alimentada por uma vasta bibliografia.

Mas não podemos pensar, com relação aos trabalhos que Vasco Fernandes realizou no âmbito de sua regionalidade, que os documentos bibliográficos sobre ele sejam muitos e que estejam à disposição. Sobre o mestre de Viseu é preciso acentuar o importante trabalho de investigação empreendido por Dalila Rodrigues, reconhecida atualmente como a maior referência para um estudo sobre o artista, a partir de bases documentais mais efetivas que foram consultadas exatamente em espaços conservados pela igreja católica portuguesa ao longo desses séculos. Com todas as dificuldades documentais, o trabalho empreendido pela investigação de Dalila Rodrigues sobre o Grão Vasco é, de fato, fundamental para a revisão de muitos aspectos de sua biografia, suplantando interpretações e deduções míticas que se faziam sobre o artista.

Fig. 2 - Vasco Fernandes, *São Pedro*, c. 1530.
óleo sobre madeira, 213 x 213,3 cm
(Fonte: http://www.museunacionalgraovasco.gov.pt/?p=229)

O que se conhece da biografia do Grão Vasco, e que é afinal muito pouco, permitindo-nos definir apenas algumas coordenadas para o seu percurso artístico. Através delas, e sobretudo por associação, é possível estabelecer algumas relações entre o cenário em que viveu, o perfil dos clientes que teve e a obra que realizou – ou pelo menos as pinturas que chegaram até nós. Pese embora o seu carácter residual e fragmentário, a obra é também um importante testemunho histórico. Diz-nos, antes de mais, que o seu autor beneficiou de uma conjuntura favorável e de um contexto particularmente estimulante em termos criativos. E que nesse contexto ficou marcado por dois momentos-chave: as reformas manuelinas das catedrais de Viseu e de Lamego na viragem do século XV para o século XVI; e a reforma renascentista promovida por D. Miguel da Silva, pelos anos de 1530, na mesma catedral viseense e na sua residência episcopal, na quinta de Fontelo. Estes dois acontecimentos têm, de facto, iniludível expressão na obra que realizou, configurando um período inicial mais estritamente flamenguizante, explicável no quadro das complexas realizações estéticas do manuelino e nas usuais parcerias entre artistas, e num período de mais expressiva modernidade, marcado pela abertura a soluções e modelos de derivação italiana e a pontuais referentes classicizantes. (RODRIGUES, 2007, p. 25)

Sobre a obra do pintor nessa fase em Lamego, onde se percebe uma clara deriva da sua fatura em relação ao que se fazia em Flandres desde o século XV, especialmente na relação entre o real descrito nos termos da plasticidade e o simbólico presente nas figuras, construído como esquema narrativo pela visualidade da composição, permanecem alguns detalhes de expressão que indicam para uma fase posterior de sua obra, alguns anos mais tarde, quando Grão Vasco se encontraria com a arte italiana. E nesse caso existe o registro de sua viagem para Roma, quando acompanhou o Bispo de Viseu.

Segundo nos informa sua mais atenta investigadora, "os documentos não nos dizem muito acerca da vida do mais famoso pintor português. Não nos dizem por exemplo, onde e quando nasceu, ou de quem era filho". (RODRIGUES, 2007, p. 11) E ela completa:

> Muito mais simples e generosa em informações é a sua história mítica, que o dá nascido nas cercanias de Viseu, como sendo filho de um pobre moleiro e protegido de um bispo famoso. Desta história, iniciada no princípio do século XVII e consolidada já no quadro do Romantismo, em meados do século XIX, é possível extrair alguns dados e hipóteses interessantes. Fortemente ancorada numa tradição

> local de impressionante densidade histórica, e apoiada na evidência visual das monumentais pinturas que fez para a sé e que aí se exibiram ao longo de dois séculos em diversas capelas, a história mítica é, antes de mais, um excelente testemunho das impressionantes ressonâncias que o pintor e a sua obra provocaram nos corredores do tempo. (RODRIGUES, 2007, p. 12)

A diversidade de elementos lacunares sobre a obra de artistas como Grão Vasco ajudou aqueles que estavam ideologicamente interessados em princípios nacionalistas para afirmar a originalidade dessas obras, independentemente de sua conexão com outras matrizes, ou de outra ordem, menosprezando sua importância, sendo esse um ponto de conexão que incluiu artistas oriundos de outros ambientes, como, por exemplo, no caso do mestre Aleijadinho no Brasil colonial, sobre o qual ainda há o que se pensar.

Ao reboque da construção de um pertencimento nacionalista para o artista, onde outros interesses, que não os da arte, estão a espreitar, é preciso reconhecer que com a obra de Vasco Fernandes localizamos uma experiência expressiva característica, marcada pela destacada capacidade inventiva em um cenário distante de facilidades. Dessa forma, a própria condição de um sentido erudito para a arte, da busca pela verdade a partir do artista, sobrepuja necessidades exteriores que a tornariam uma mera emulação. Com Grão Vasco temos um artista sobre o qual se reconhece muito mais que uma força de trabalho ou uma capacidade de pôr as coisas a bom termo. Sua produção material nos faz pensar sobre as relações distintas entre os centros hegemônicos da cultura e suas periferias, em suas relações geopolíticas, nas influências dessas viagens e na construção de uma história própria, de uma identidade motivada na relação de suas referências.

Entretanto, não situamos aqui a intenção de aprofundar uma descrição biográfica sobre o artista ou de investir em uma interpretação mais direta sobre a sua obra. O que nos interessa é, de fato, verificar que, apesar de uma condição cultural claramente subalternizada por um sentido de provincianismo típico de culturas que foram assentadas sob o manto secular da religiosidade cristã, em associação com um estado igualmente colonizador, representado pelo poder dos reis, como no caso da Península Ibérica, que a partir do século XV, estendeu seus domínios

territoriais, grandes coisas foram feitas pelos artistas. Apesar dessa relação de encomenda relacionada a outros interesses, a arte sobrevive e sua experiência é de fato algo que se faz por uma outra camada de negociação com a vida. Nessa condição, a mitificação dos eventos históricos, através da mediação política ou religiosa, é também um fator que dificultou a construção da história como acontecimento memorial com farta documentação. Ainda assim, é preciso trabalhar com a história da arte tendo em questão aquilo que se expressa no corpo das imagens como uma condição de presença, algo que se faz a contrapelo do sentido imediato dos sentidos de uma aplicação de caráter doutrinário, seja da religião ou do Estado.

Desfavorecer a compreensão do tempo passado, tratando-o com um viés de oportunidades que podem não se explicar de forma evidente, pode transformar alguns artistas, como o próprio Grão Vasco, em sujeitos excêntricos destacados em sua própria cultura, como mitos, gênios da natureza humana que se fizeram ao acaso, e não pela potência de uma expressão singular que se conecta ao seu tempo, mas também à história, onde um número muito mais amplo de artistas podem se encontrar. Se olharmos apenas para os documentos, ou para uma história dos estilos, podemos deixar de perceber muitos elementos de importância para a montagem de uma outra história, mais factível, a partir dos sinais que estão marcados no corpo da obra, sendo ao mesmo tempo plasticidade e memória.

Movidos pelo singular de sua aparição, os artistas, sobre os quais pouco se sabe, em territórios mais afeitos às províncias, passam a ser absorvidos pela nacionalidade à qual pertencem, como personagens heroicas, figuras que servem sociologicamente como antídotos para aplacar o recalque de estarem em uma potência periférica que é subalternizada pelos centros hegemônicos.

Existem obras que, exatamente pelo contexto de influência, capacidade de emulação e utilização de modelos, se revelam como viagens feitas pela compreensão de um visto por gravuras, por desenhos, ou seja, através de cópias feitas a partir de um original que ao ser difundido por imagens reprográficas permite que se estabeleça uma conexão com o imaginário, através de complexa rede de comunicação dessas imagens. Existem outras, que com todas estas condi-

ções, ainda apresentam a possibilidade de acrescentar ao imaginário alguma novidade. Mas muitas destas experiências de emulação não estão à altura de um diálogo possível com suas referências originais e atuam como meras cópias de estilo, por isso não sobrevivem ao tempo.

Definitivamente esse não é o caso de Vasco Fernandes que, pelas condições de sua aparição, explicitou a presença de um deslocamento de origem, acentuando uma potência expressiva materializada em pinturas que o tornaram algo mais que um artífice de boa capacidade, como um artista cujas imagens anteciparam um apreço pelo realismo distraído em iconografias religiosas e mais pela potência de sua expressão nas imagens. É possível supor, por essa condição de conhecimento descritivo da luz, que as pinturas do Grão Vasco estão, de fato, entre as mais importantes que se tenham realizado na Península Ibérica no século XVI.

O tempo como presença nas dobras mineiras

> Quien aspire a hacerse con una de las claves maestras que permiten la explicación y esclarecen el carácter del arte español, búsquela en Portugal. La mitad de sentido recóndito de nuestra historia espiritual, de Portugal fluye. ¿Qué digo, de la nuestra? De la europea, probablemente. Alguna vez, me he atrevido a aventurar que, en este compuesto designado con el nombre de Cultura, Europa únicamente presentaba al análisis riguroso dos cuerpos simples: Grecia y Portugal. El resto es tal vez cuestión de dosis. (D'ORS, 2015, p. 125)

A partir de Antônio Francisco Lisboa, autor de uma obra reconhecida como um patrimônio cultural, e tendo ainda em questão as experiências da pintura do Grão Vasco em sua contingência, consideramos o que disse Eugenio D'Ors sobre o barroco, e sua matriz portuguesa, como uma possível condução para um processo de de contiguidade cultural que, por evidências históricas não tão evidentes, pode também ter repercutido nas Minas Gerais a partir do ciclo do ouro no século XVIII. Segundo D'Ors, Portugal ofereceu um arquétipo do barroco quando sua arte, no século XV, permitiu uma superação da paixão sobre a razão, ou seja, apesar do apreço pela descrição das aparências, possuía uma sofisticação sensível guiada pela emoção. Uma distinção inclusive em relação à Flandres, que se destacou pela influência naturalista.

O conceito alargado de barroco, proposto por Eugenio D'Ors, que estabelece relações culturais que distinguem Portugal na Europa como uma matriz, vincula-se à possibilidade de condução de uma espécie de aura onde expressões de "alma" e de "emoção" são descritas a partir de experiência relatada em terras portuguesas. Mais especificamente, em Tomar, onde percebeu uma atmosfera de sentido que o levou a considerar, por exemplo, que haveria um fio condutor entre o mítico pintor português do século XV, Nuno Gonçalves, e Diego Velásquez no século XVII espanhol. Nesse diálogo, poderíamos retomar a obra do Grão Vasco, que se situa na passagem dos acontecimentos entre um e outro.

Algo distante no tempo e no espaço, mas sobre a influência dessas possibilidades, nasceu, na cidade Ouro Preto em 1737, Antônio Francisco Lisboa, segundo os estudos de Marcos Paulo de Souza Miranda (2014), que descobriu a certidão de batismo do mestre mineiro, alterando a data de 1738 que, por sua vez, havia substituído a primeira atribuição: 1730. Esse estudo atualiza e, ao mesmo tempo, atesta a origem de Antônio Francisco Lisboa. É de se destacar que, por várias razões, a própria existência do mestre foi questionada, ou ainda, diluída por alguns comentadores, nos termos de um trabalho que não seria dele, mas coletivo, e que a sua figura seria um mito construído para a exaltação de uma certa brasilidade mulata. Todas estas questões são parte da história desse personagem. Entretanto, não se pode ocultar os sintomas de uma fisionomia singular que está marcada no conjunto da sua obra.

Sobre o mestre mineiro ainda existem muitas incertezas, o que se demonstra pela tradicional dificuldade documental que, como em Grão Vasco, se refere ao trato e no interesse específico sobre a história de seus mestres de ofício.

O desconhecimento e a falta de documentos de atestação são característicos de tantos outros artistas, como também de mestres portugueses de séculos anteriores, como o próprio Vasco Fernandes, ou ainda, Nuno Gonçalves, um personagem sobre o qual não se sabe muita coisa e, ainda que sobre ele existe certa desconfiança, inclusive, de que tenha existido. Os Painéis de São Vicente de Fora, a ele atribuídos, que estão no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, podem não ter sido pintados por ele, mas por algum

artista estrangeiro, a pedido da rainha de Portugal. Entretanto, tudo isso fica em um terreno difícil, onde a história se transforma em um jogo de atribuições e o fato é que esse conjunto de obras é reconhecido como obra de Nuno Gonçalves. Aliás, se assim não for, certas ideias de Eugenio D'Ors ficam comprometidas.

Voltando a Antônio Francisco Lisboa, lembramos que era filho de Manoel Francisco Lisboa e, portanto, descendente de uma família ligada ao ofício das construções e das talhas em pedra e madeira desde gerações, em Portugal. Sua mãe era escrava e se chamava Izabel. "Propriedade" de Manoel Francisco Lisboa foi alforriada. Sobre ela as informações são mínimas, mas o seu papel na história do filho certamente não é pequeno. Contam que nas Minas Gerais do século XVIII não havia muitas mulheres brancas, assim, a quantidade de mulatos nascidos naquelas circunstâncias foi muito grande e com muitas consequências na cultura brasileira, do povo negro e de seus descentes, em busca de um lugar no país.

É importante destacar que foi através de seu pai, e por interferência dele, que Antônio Francisco Lisboa pôde conseguir alguma consideração, aprender o seu ofício e demonstrar suas habilidades. Além disso, essa condição de pertencer a uma família de mestres de ofício ligada às artes, emigrada de Portugal, é algo que está em sua genética, além, evidentemente, das heranças de matriz africana pelo lado materno. Essa condição nos auxilia para demonstrar que sua obra não foi uma manifestação autóctone, ou a força de um "milagre divino" que se ergueu a partir da "genialidade" daquele "gênio mulato". A ideia de uma nova arte, genuína e brasileira a partir dele, foi uma imagem reforçada pelos modernistas paulistas, quando a arte mineira, que desde o final do ciclo do ouro ficou esquecida por entre as montanhas, guardada em seu provincianismo, foi redescoberta pelos viajantes. É fato que Antônio Francisco Lisboa realizou muitas obras em escultura e arquitetura e foi responsável pela direção de várias equipes, que incluíam outros tantos artífices. Essa sua obra, desde muitas décadas, está consagrada e destacada entre aquelas que foram fundamentais para a consagração de Ouro Preto como uma cidade patrimônio cultural da humanidade, mas também é fato que tudo isso se liga a eventos muito anteriores.

A cidade de Ouro Preto, antes Vila Rica, foi fundada em 1711 a partir de outras vilas que nasceram no caminho das bandeiras na busca pelo ouro e pelas pedras preciosas. Uma herança que constituiu uma história complicada, porque além das riquezas, e em sua causa, muito sangue foi derramado e populações nativas foram destruídas. Os registros da riqueza transferida a partir daquela cidade, no século XVIII, dão notícia que mais de 800 toneladas de ouro foram enviadas para Portugal. E mais ainda, que naquela altura, a cidade de Ouro Preto chegou a ter mais de 40.000 habitantes, o que para a época era muita coisa. Destaque-se que nessa leva de emigrados desde Portugal, muitos teriam vindo da região norte, nas regiões do Minho e da Régua, algo que curiosamente liga os territórios provinciais de Vasco Fernandes, onde se tinha uma série de costumes culturais que acompanharam esses emigrantes, até o Brasil.

> O culto às Almas na Península Ibérica assumiu uma amplitude de invocações semelhante àquela observada por Vovelle na França, Galícia e Itália, no tocante às bases antropológicas alargadas, ao uso de peditórios (bacia e cofre das almas) para os sufrágios, sua longa duração e mesmo ao padrão de representação. Tem semelhanças, mas também é assaz específico por não se restringir ao recinto religioso, dominando amplamente o exterior nos núcleos urbanos e meio rural, sobretudo na região Norte, entre o Minho e o Douro, justamente de onde vem boa parte dos povoadores das Minas Gerais. (CAMPOS, 2013, p. 57)

A partir da constatação que a partir dos fluxos migratórios as viagens estabelecem camadas de um complexo imaginário, derivado de suas matrizes culturais, a obra produzida por Antônio Francisco Lisboa não pode ser instituída apenas nos marcos de um país em formação, mas, mais do que isso, ela surge como uma consequência desses hibridismos. Assim, a consagração desse artista, mulato, com problemas físicos que lhe valeram a alcunha de "Aleijadinho", como o representante mais visível de uma produção artística do Brasil colonial, será aclamada por várias razões, mas nem todas elas correspondentes ao fato que sua potência artística se acentuar a partir de um diálogo efetivo com outras matrizes culturais que foram para ele fonte de investigação, mas para as quais não se submeteu como mero reprodutor de estilos. Suas obras, de fato entre as mais singulares já construídas fora da Europa, sua correspon-

dência formal, ainda que no período em questão fosse o rococó, não eram derivadas de uma direta correspondência com o que se fazia em França e mesmo, anteriormente, com o sentido de barroco que nasceu na Itália, significando uma "pérola imperfeita" e em oposição ao clássico. Há nelas, mais do que isso, uma solução encontrada no próprio terreno, na escolha da pedra sabão ou nas soluções que se podiam oferecer naquele lugar.

Consideramos que o trabalho de Antônio Francisco Lisboa estava de fato impregnado daquele sentido previsto para um barroco português, afetado pelo drama, teatralizado pela religiosidade católica, pela luz tropical, afetado por uma emoção que ultrapassa a razão, como disse Eugenio D'Ors. Uma obra fundamentalmente vigorosa e híbrida, ainda quando se reconhece a presença das rocálias e de uma simplificação de pesos cromáticos que nos conduzem a pensar na ideia de uma influência do rococó, entretanto, pelas condições dessa correspondência, pelo visto em estampas. Os feitos do "mestre Aleijadinho" demonstram-se materialmente conectados com a tradição especular e dramática que se fez notar no barroco ibérico, com alguma influência italiana, coisa que se sabe já estava presente em Portugal e se reflete no Brasil colonial, desde a influência Pombalina e mais, com traços de um ambiente influenciado pelo flamejante que soube sobreviver no imaginário daqueles que se lançaram ao mar para "fazer a América" e que ainda guardam essas heranças manuelinas.

O mestre Antônio Francisco Lisboa soube viajar nos livros e na vida para compor sua obra, sem nunca ter saído do Brasil, mas, é fato que se diga, faz parte de uma linhagem de mestres que desde Portugal migraram para o Brasil. A partir de obras vistas em livros ilustrados, conheceu algumas experiências em escultura e arquitetura que vinham da Europa. Uma viagem sem deslocamento, um conhecimento sem a presença. Muitos debates se relacionam ao homem Antônio Francisco Lisboa desde que seu trabalho foi homologado de modo romântico por Rodrigo José Ferreira Bretas, em texto publicado em 1858 no Correio Oficial de Minas Gerais. O Aleijadinho de Bretas é uma construção literária onde o gênio mulato da arte mineira, o artista aleijado que se associa ao monstruoso e ao sublime, algo que em um esforço político pretendia construir o monumento de um heroico nacional. Em livro intitulado *O Aleijadinho e o*

aeroplano, a pesquisadora Guiomar de Grammont apresentou elementos para desconstruir o mito idealizado por Bretas e pelos modernistas, em relação a Antônio Francisco Lisboa. Grammont revelou circunstâncias importantes sobre as viagens que geraram as tais redescobertas sobre a arte colonial das Minas Gerais, primeiro o discurso dos viajantes estrangeiros no século XIX, que maravilhados com o exotismo do Brasil colonial informaram a Europa e depois, os modernistas de São Paulo, entre ele Mario de Andrade, que estavam implicados na construção de uma atmosfera nacionalista para a cultura brasileira.

> Após ter despertado, no século XIX, tanto interesse nos viajantes estrangeiros, Minas Gerais caiu no esquecimento devido ao esgotamento das minas de ouro e diamante, e sua arte sofreu a mesma sorte, durante quase um século. Em 1922, a Semana de Arte Moderna foi organizada por um grupo de intelectuais de São Paulo. Seu objetivo essencial era descobrir as assim chamadas raízes da alma brasileira, e foi e Minas Gerais e à arte do mulato que esses intelectuais fizeram apelo para construir uma primeira criação artística nacional. Esse projeto tem suas raízes nas primeiras viagens de Mario de Andrade a Minas, a partir de 1917.
> Teria havido, portanto, um longo intervalo de esquecimento entre essas duas viagens de "descoberta" da arte mineira "colonial" – a dos modernistas no início do século XX. (GRAMMONT, 2008, p. 133)

Antônio Francisco Lisboa tem muitas histórias em torno de si, entretanto, as dúvidas sobre a autoria de suas obras, ainda que se exagere em número, potencializam sua figura, mas não podem eclipsar o que se fez construir como uma forma singular, talhada em madeira e pedra sabão. Deslocar-se às outras cidades do período colonial das Minas Gerais além de Ouro Preto, é algo que se coloca como uma viagem necessária para o reconhecimento dessas circunstâncias artísticas e de faturas amplamente conectadas com a tradição especular e dramática impactada por uma influência intertextual do barroco ibérico e italiano. Assim como é igualmente importante deslocar-se até as cidades de Lamego e Viseu, para o reconhecimento, em presença, da impressionante obra do pintor Grão Vasco. Curiosamente, tanto em Grão Vasco quanto em Aleijadinho, notamos certo problema em relação ao *zeitgeist* dos grandes centros artísticos europeus, algo que se estabelece com

a distância de um século em cada um, o que reforça a questão dos modelos.

> Para os pesquisadores que admitiram a existência do Aleijadinho – é claro que devidamente colocado no pódio como o maior artista do período colonial no Brasil e, talvez, de todos os tempos -, um dos mais apaixonantes problemas passou a ser a "originalidade". A questão se encontra intimamente relacionada ao tema do autodidatismo do artífice e ao fato realmente espantoso da concentração de tantas obras, em um tempo tão exíguo, num lugar com tantas dificuldades de acesso como as Minas Gerais do século XVIII. Hannah Levy foi a primeira pesquisadora a levantar a hipótese do uso e modelos das gravuras europeias de Bíblias ilustradas da época na pintura de Manoel da Costa Ataíde, o que significou verdadeira revolução nos estudos sobre o chamado "barroco mineiro". (GRAMMONT, 2008, p. 251)

De modo contrário, ao fetichismo viajante que em sua passagem se pretendeu à conquista de souvenires, a condição de um turista vitimado pela ausência de si não é nova e nem mesmo o fato de sermos embriagados por falsos arquivos, onde criamos fantasias que não são, de fato, história. Aquilo que propomos como viagem se faz em direção à experiência dos artistas, porque são eles que se oferecem ao outro, nas obras, ainda que, nas camadas superpostas pelo tempo, novas possibilidades sejam evocadas. A experiência que essas obras evocam se distingue entre as brumas da modernidade, desde alguns séculos, e se preconiza com a distinção de uma suposta civilidade que faz de si o lugar como centro, e do outro, esse exótico, que pretende colonizar, seja pelo consumo ou de uma constante necessidade de sobrevivência ideológica.

> Os países exóticos como eram então chamadas as colônias, exerciam uma enorme atração. As elites dominantes tinham a oportunidade de comprovar "ao vivo" esse exotismo. Outros, de menos poder aquisitivo, ou não podendo ou não querendo viajar, liam as façanhas nos livros de viagem. Essa é, sem dúvida, uma das explicações para o grande sucesso desse tipo de obra publicada na Europa do século XIX. No discurso modernista, o movimento é contrário: a ordem é revalorizar a arte local para integrá-la no vasto programa de "redescoberta" das raízes da arte brasileira, enfatizando aspectos com a miscigenação racial e cultural, projeto no qual foi integrado o mito do Aleijadinho. O que chamamos "redescoberta", contudo, em nossa perspectiva, significou, efetivamente, a invenção de um país que é o Brasil modernista, baseado na invenção das raízes culturais. O barroco teria um papel fundamental na constituição dessas "raízes". (GRAMMONT, 2008, p. 134)

Entre diversas obras do mestre Antônio Francisco Lisboa, a Igreja de São Francisco, em Ouro Preto, e o conjunto de peças em madeira policromada que está em Congonhas do Campo, próximo aos profetas do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos (presença do norte de Portugal mais que evidenciada), são exemplos de obras que resultam de uma colaboração de Antônio Francisco Lisboa com Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), o mestre Ataíde, cuja presença se destaca como a mais importante e influente para a pintura das Minas Gerais naquela época.

O mestre Ataíde foi o responsável pela pintura do teto da Igreja de São Francisco em Ouro Preto e, nessa obra, se destaca a presença de um "segundo céu espiritual", dobra conceitual que problematiza a fundação rococó como um mero estilema, reconhecendo uma movimentação tipicamente barroca. A policromia do conjunto de esculturas em madeira realizada por Antônio Francisco Lisboa como representação das cenas da paixão de Jesus Cristo foi feita pelo mestre Ataíde. Curiosamente, a presença de elementos identitários de uma cultura mulata, que estão presentes nas figuras desenhadas pelo mestre Ataíde, não são, afinal, obras de uma artista mulato, como se pode inferir de primeira investida, uma vez que o mestre Ataíde, afinal, era branco e filho de um capitão português. Estas obras representam a configuração dessa presença realista que se emociona na pintura desde Michelangelo na Capela Sistina, ou nas figuras de Caravaggio. Em outra condição, onde essa ideia de uma matriz portuguesa de cultura que se pode ver em Vasco Fernandes e em pintores e escultores ibéricos distinguidos pelo século XVII, todas essas camadas de cultura repercutiram nos mestres mineiros. As viagens, desde as estampas ou das matrizes culturais que podem correr nas "almas" como se pode pensar em uma antropologia dos deslocamentos, configuram, à sua maneira, a presença daquela realidade forçosamente interseccionada pela presença de novas identidades.

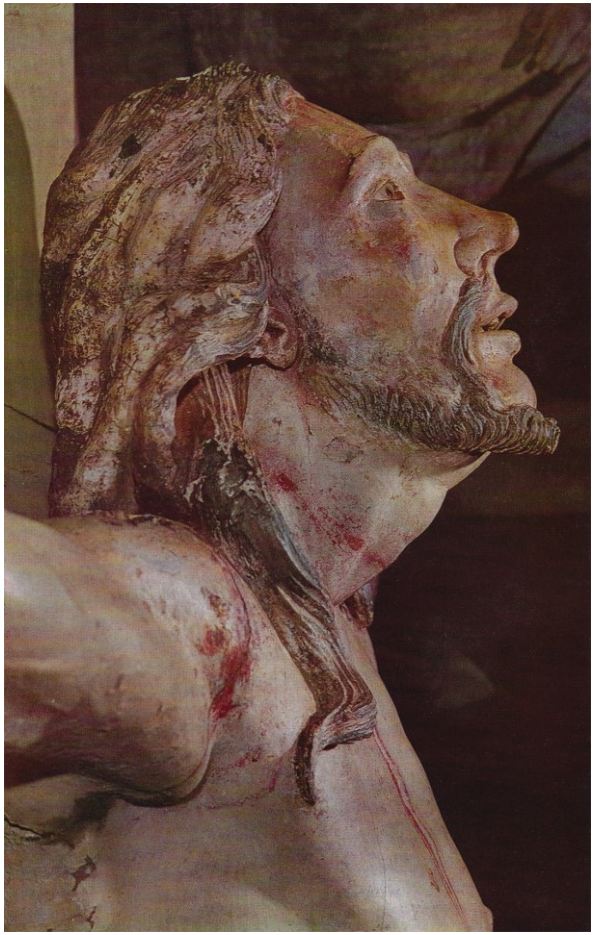


Fig. 3 - Antônio Francisco Lisboa, Cabeça de Cristo da Colocação na Cruz, "Via Crucis" do Santuário do Bom Jesus em Congonhas do Campo, Minas Gerais (Fonte: BAZIN, Germain. *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*. Rio de Janeiro: Record, 1971, p. 237)

Notas

[1] Um país que ainda não se livrou dos fantasmas de sua própria ignorância a respeito de sua própria origem e demarcação cultural e que, vez ou outra, como agora, vê espectros de uma governança insólita se insinuar em nome de um patriotismo de fachada, uma vez que é subserviente a outros impérios. Apesar disso e dessas heranças, o conhecimento científico e artístico que produzimos é fundamental.

[2] Jan van Eyck, entre 1428-29, foi a Portugal para acompanhar a infanta Isabel, filha de João I à Flandres, onde desposou Filipe, o Belo. (CORSELAS, 2016, p. 22)

Referências

CORSELAS, Manuel Parada López de. *El viaje de Jan va Eyck de Flandres a Granada (1428 -1429).* Madrid: Ediciones La Ergástula, 2016.

GRAMMONT, Guimar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

MIRANDA, Marcos Paulo de Souza. *O Aleijadinho revelado: Estudos históricos sobre Antônio Francisco Lisboa*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

PANOFSKY, Erwin. *Los primitivos flamengos.* Madrid: Catedra, 2016.

RODRIGUES, Dalila. *Grão Vasco*. Lisboa: Alétheia, 2007.

“Barroquinha te chama”: caminhada sonora e reterritorialização de povos afro-diaspóricos na Bahia Oitocentista

“Barroquinha Calling”: Soundwalk and Reterritorialization of Afro-Diasporic Peoples in the 18th Century Bahia

"Llamado de Barroquinha": caminata sonora y reterritorialización de pueblos afro-diasporicos en Bahia del siglo XVIII

Paola Barreto Leblanc (Universidade Federal da Bahia, Brasil) *
Lucas Brasil Vaz Amorim (Universidade Federal da Bahia, Brasil) **

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.38683

RESUMO: Este artigo apresenta um trabalho de pesquisa artística realizado no centro histórico de Salvador e integra o projeto de extensão “Mapeando Fantasmas na Cidade de São Salvador”, que promove ações artísticas em territórios físicos e simbólicos em luta contra processos de invisibilização ou de apagamento. Nos focaremos aqui especificamente na caminhada sonora “Barroquinha te chama”, que relaciona tradições orais, modos de produção de subjetividades dissidentes e resistências na diáspora africana na Bahia. As questões trazidas por esse trabalho se inserem na perspectiva de uma arqueologia de mídias, na medida em que entendem corpo e oralidade como *mídias* que reterritorializam a memória no exílio.

PALAVRAS-CHAVE: tradições orais; memória; decolonialidade

* Paola Barreto é artista e pesquisadora, doutora em artes visuais e, desde 2017, professora de Artes, Estéticas e Materialidades no IHAC/UFBA. E-mail: paola.leblanc@ufba.br. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-0660-9437
** Lucas Brasil Vaz Amorim é artista-pesquisador, graduando do Bacharelado Interdisciplinar em Artes da UFBA e graduando em Psicologia pela Faculdade Social da Bahia. E-mail: lukas.brazyl@gmail.com.

ABSTRACT: This article presents an artistic research at the historic center of Salvador, and is part of the extension project “Ghost Mapping in the City of São Salvador”, which promotes artistic actions in physical and symbolic territories fighting against invisibility or erasure processes. We will focus here specifically on the soundwalk “Barroquinha Calling”, which relates oral traditions, modes of production of dissident subjectivities and resistances in the African diaspora in Bahia. The questions brought by this work can be read under a mediarcheological perspective, as body and orality are understood as media reterritorializing memory in exile.

KEYWORDS: oral traditions; memory; decoloniality

RESUMEN: Este artículo presenta una investigación artística del centro histórico de Salvador, y es parte del proyecto de extensión "Mapeo fantasma en la ciudad de São Salvador", que promueve acciones artísticas en territorios físicos y simbólicos que luchan contra la invisibilidad o los procesos de borrado. Nos enfocaremos aquí en la caminata sonora "Llamado de Barroquinha", que relata tradiciones orales, modos de producción de subjetividades disidentes y resistencias en la diáspora africana en Bahía. Las preguntas planteadas por este trabajo pueden leerse desde una perspectiva mediarqueológica, ya que el cuerpo y la oralidad se entienden como medios que reterritorializan la memoria en el exilio.

PALABRAS CLAVE: tradiciones orales; memoria; descolonialidad

Recebido: 15/11/2019; Aprovado: 5/1/2020

Citação recomendada:

LEBLANC, Paola Barreto; AMORIM, Lucas Brasil Vaz. “Barroquinha te chama”: caminhada sonora e reterritorialização de povos afro-diaspóricos na Bahia Oitocentista. *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 263-278, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.38683]

“Barroquinha te chama”: caminhada sonora e reterritorialização de povos afro-diaspóricos na Bahia Oitocentista

A questão das materialidades da memória e suas implicações corporais foi tratada extensamente pela filosofia (Henri Bergson, Gilles Deleuze) e pela teoria de mídias (Walter Benjamin, Vilém Flusser). A proposta deste artigo não é repertoriar, mais uma vez, os desdobramentos dessas trajetórias de pensamento de matriz europeia. Dessas tradições o que tomamos por base é o fato de que, além de sistemas de registro que produzem arquivos – camada mais superficial da suposta “objetividade” dos dispositivos midiáticos –, as mídias são sistemas de inscrição (Friedrich A. Kittler) que, ao processar, armazenar e transmitir dados, produzem modos de lembrar, modos de esquecer e modos de subjetivar.

O caráter subjetivo inerente a toda e qualquer memória, seja ela mecanizada, digitalizada ou experienciada, é incontornável, uma vez que será sempre ancorada em um ponto de vista – e um corpo, que fala não somente de um “conteúdo”, que existe *a priori* e pode ser arquivado ou acessado, mas dos parâmetros e protocolos que regem o próprio processo de arquivar – ou esquecer. Imputar aos registros midiáticos – fotográficos, fonográficos, cinematográficos ou outras formas quaisquer de midiatização – a prerrogativa de salvaguardar a memória – e o que entra para a História – é uma aposta arriscada, que conforma a própria compreensão da História, com H maiúsculo, como sucessão de fatos arquiváveis.

Arquivados por quem, de que modo e regulados por quais programas de ação?

Ao falar em histórias das mídias, no plural e no contexto da luta contracolonial desde a cidade de Salvador, pensamos em formas de ritualizar nossas memórias, através dos nossos modos de contar e fazer história. É nessa perspectiva performativa que entendemos a escavação fantasmagórica do território e dos processos de reterriorialização que resultam em nossa caminhada sonora: uma forma de fazer o território falar, artivismo que implica o próprio corpo e a própria voz em uma narrativa em primeira pessoa. Desse modo, incorporamos elementos de uma pesquisa em torno das comunidades negras que habitavam essa região especificamente no século XIX. Esse período histórico foi marcado por fortes transformações, resultantes da transição do Estado da Monarquia Colonial para a República, além do desenvolvimento do projeto de modernização das metrópoles brasileiras.

Nosso modo de pensar o próprio corpo e voz como *medium*, canal de comunicação, está em íntima conexão com o que chamamos aqui de intuição ancestral. A memória do ancestral que se ritualiza nos corpos e vozes na diáspora não se concebe como forma mística, mas como narrativa mítica, na medida em que dialoga com tradições seculares que tornam possível não apenas a resistência, mas a própria existência de corpos racialmente subalternizados, dos quais não só a subjetividade, mas a própria humanidade foram – e seguem sendo – questionadas e usurpadas pela colonialidade.

Quando falarmos aqui em caminhada sonora estamos certamente articulando um campo de práticas que dialogam com processos já consolidados nas artes, e que envolvem conceitos como escuta profunda (Pauline Oliveros) e paisagem sonora (R. Murray Schaffer), entre outros. No entanto, a experiência que desejamos propor no projeto vai além da imersão ou da representação de uma criação artística, e busca ativar caminhos críticos que nos conduzem às origens dos processos de desterritorialização e reterritorialização afrodiaspóricos em Salvador.

Mulheres e homens escravizados chegam ao Brasil ao longo dos séculos XVII, XVIII e XIX sem portar consigo seus objetos técnicos e rituais, desprovidos de quaisquer posses; restando apenas, em muitos casos, reduzidos ao próprio corpo – entendido, por-

tanto, como unidade elementar dos processos de mediação. Na falta de arquivos de objetos ou ferramentas, como traçar uma história de mídias que não reforce a visão racializada de que mulheres e homens negros estariam mais próximos de sua corporalidade por uma forma de primitivismo ou limitação cognitiva? Como pensar uma teoria de mídias contracolonial, considerando o contexto do tráfico humano contemporâneo ao período das grandes invenções e intenso desenvolvimento do que entendemos hoje como "novas mídias"? Como escrever uma história de mídias nossa, partindo da reterritorialização da cultura e da memória de corpos e vozes na diáspora?

A luta contra o esquecimento é a luta contra a morte, e nessa luta a memória se ritualiza na presença dos corpos e na força da palavra, tantas vezes silenciada. Memória não é, portanto, arquivo, é performance e vida. Desse modo, estamos falando em formas de contrafabular, ou o que Lorde (2009) irá reclamar como *auto definir*: ato de resistência, sobrevivência e guerra política. No corpo, no gesto, na palavra.

A Barroquinha e sua territorialidade

As histórias que ousamos contar em nossa caminhada sonora versam sobre a existência e resistência de grupos étnicos africanos em meio ao trauma do tráfico de seres humanos de que o colonialismo se valeu, em que povos de origem nagô, mais especificamente dos reinos de Oyó e Ketu, se reorganizaram por meio do culto aos ancestrais de sua terra nativa em solo estrangeiro. Esta narrativa situada na cidade de Salvador, em pleno século XIX, nos leva ao atual bairro da Barroquinha, suas ruas, becos, encruzilhadas e, principalmente, à sua igreja, que leva o mesmo nome do bairro.[1]

No século XIX, o bairro se formava na localidade da Freguesia de Santana e parte do Largo do Teatro (Praça Castro Alves), tendo como via principal a Rua da Vala (avenida J. J. Seabra), onde o Rio das Tripas fazia passagem. Neste local havia um grande fluxo de africanos, tanto na condição de livres, quanto de libertos e escravizados, desempenhando diversas funções, sendo a venda de produtos e alimentos uma das mais recorrentes dos chamados "negros de ganho" ou das comerciantes independentes conhecidas como "ganhadeiras" (SOARES, 1996) (Fig. 1).

Fig. 1 - Marc Ferrez, Praça Castro Alves (antigo Largo do Teatro), 1885.
(Coleção Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro)

Contudo, para além de um local movimentado pela população negra em funções laborais, a Barroquinha também aglutinou o grupo iorubá que estava à frente da organização do que pode ser considerada como uma das primeiras congregações sociorreligiosas deste mesmo grupo, o candomblé da Barroquinha:

> [...] Temos neste largo uma concentração de negros em função da existência de um chafariz e de um canto de *ganhadores* (situado mais precisamente ao pé da Ladeira de São Bento), além de suas proximidades, atrás da Igreja da Barroquinha, existir um batuque que deu origem a um dos primeiros candomblés da cidade. (COSTA, 1989, p. 110)

Dentre tantas estratégias, a formação das sociedades secretas e da congregação religiosa da Barroquinha fomentou o que chamamos hoje de nações do candomblé afro-brasileiro. A noção de *egbé* como organização das comunidades africanas, e a reaproximação de grupos étnicos e interétnicos por meio dessas congregações, possibilitou o fortalecimento dos negros africanos em meio às políticas de genocídio e epistemicídio, produtos e produtoras da escravização (PINHEIROS, 2015).

Neste sentido, acreditamos que a possibilidade desta população se organizar institucionalmente através das *irmandades* católicas era uma forma de fomentar iniciativas de um movimento reparatório e emancipatório das condições de vida da população negro-africana na cidade de Salvador no século XIX, bem como de regenerar laços familiares entre pessoas do mesmo grupo étnico ou interétnico. Por exemplo, o papel de uma sociedade como a *Gèlèdé*, que, de acordo com Silveira (2006, p. 446), era composta pelas mulheres negras da Devoção da Boa Morte, ala feminina da Irmandade Bom Jesus dos Martírios, foi vitalizador no sentido de ser protagonizado por mulheres negras que detinham o domínio de decisões importantes para o funcionamento de suas comunidades, pautando-se em valores civilizatórios iorubá.

Logo, o centro histórico de Salvador, onde a Barroquinha está localizada, se estabelece como um potente espaço de memória da ancestralidade africana e afro-brasileira, sendo um território marcado pelos primeiros movimentos sociais negros do Brasil. Da Revolta dos Malês, em 1835, à constituição do candomblé da Barroquinha, entre 1788 e 1830, o solo em lamaçal da antiga pequena

Barroca guarda o *àṣẹ* (energia vital da cosmovisão iorubá) da ancestralidade negra que, em meio aos golpes violentos do poder hegemônico colonial, se articulou em processos de reterritorialização, re-significando na diáspora seus modos de vida.[1]

Segundo Castillo (2016, p. 119), "[...] o período após o levante foi uma época de vulnerabilidade, de perseguição e até de terror para a comunidade africana, sobretudo para os nagôs", pois após o ano de 1835, marcado pela rebelião de negros muçulmanos como resposta de insurreição à escravatura, a perseguição se intensificou, bem como o "estímulo" ao retorno do grande contingente de africanos para as suas respectivas terras nativas, sendo deportados do Brasil ou fugindo das leis persecutórias aos negros que entraram em vigor nesta época.

Este dado histórico é um em meio a tantos outros que demonstram o processo de construção do racismo institucional na sociedade brasileira e a exclusão submetida aos povos africanos e seus descendentes, antes objetificados como meio de mão de obra e, em outro momento, deixados à própria sorte, sem nenhuma responsabilização do Estado que articulou o projeto colonial. Ainda em meados do século XIX, a metrópole baiana foi submetida a um projeto de modernização que ocasionou a expulsão da população negra da Barroquinha, o que hoje consideramos como um processo de *gentrificação*. Por este motivo, os grupos africanos foram se deslocando para as antigas zonas rurais, nos limites da cidade, encontrando nesses lugares um ambiente mais seguro para cultuar os ancestrais, evitando as interferências violentas do poder público.

Sobre a perseguição aos cultos afro-diaspóricos, Edmar Ferreira Santos (2009) relata o medo da elite branca pelas possibilidades de reagrupamento étnico dos africanos e, consequentemente, a organização de rebeliões, paralelo ao desejo de instaurar uma suposta ordem, importando modelos europeus de civilização para as cidades brasileiras. Para disseminar o medo do "barbarismo" africano, o desenvolvimento da imprensa no século XIX teve lugar de destaque, produzindo e reproduzindo discursos em torno da "periculosidade" da população negra, próprio do pensamento eugenista da era moderna e dos fundamentos do racismo científico.

Afinal, o que há de tão importante nos cultos vindos de África para o Brasil, para a reterritorialização dos povos raptados deste continente? De que maneira a reorganização do culto às deidades iorubá e aos ancestrais funcionou – e ainda funciona – como campo de potência para a sobrevivência de africanos e afro-brasileiros nas terras coloniais? Como as novas mídias – da fotografia ao cinema – contribuíram para modos de segregação e estereotipagem desses grupos? Como resistiram e seguem resistindo?

Cultura oral, ancestralidade e ritualização da memória

O lugar da palavra falada e cantada nas culturas iorubás é essencial, no sentido mesmo do poder de invocação creditados ao verbo e ao verso. Os rituais só acontecem a partir da força que a palavra pronunciada tem; isto nada tem de místico, sendo, em suma, oriundo de uma cosmovisão de povos da África Ocidental que se orientam pelo culto dos seus antepassados de maneira extremamente complexa.

A musicalidade tem a mesma importância e se traduz a partir dos orikis cantados, *ORIN*. O entendimento da palavra cantada como potência instauradora que age e faz agir foi entendido pela antropologia estrutural a partir de correlações entre práticas de cura em comunidades tradicionais e o tratamento psicanalítico, considerando como a livre associação elabora e produz efeitos pelo encadeamento entre, por exemplo, o falar e o rememorar (LÉVI STRAUSS, 1958).

Em que pese o fato de que também a psicanálise já foi desconsiderada ou não validada como teoria científica, a intenção aqui não é tratar de paralelismos entre psicanálise, antropologia e cosmovisão iorubana, ou de procurar correspondências para modos de existência absolutamente distintos, mas de compreender como a força mítica da palavra é capaz de curar, cuidar e acolher.

Cecília Soares (2009), historiadora, doutora em antropologia e Ialorixá de um terreiro tradicional em Salvador, Ile Axé Maroketo, traz a importância da identidade afro-africana negra e feminina nesse contexto em seu vasto trabalho sobre mulheres negras do século XIX, traduzido na força das Ganhadeiras no século XIX e na biografia de Cecilia do Bonocô, sua avó e ancestral do terreiro, onde hoje atua como líder. A autora traz uma interessante leitura sobre a memória em sua

tese. Para ela, a reorganização dos vários grupos étnicos "inseridos" na sociedade brasileira foi possível através da rememoração através de ritualização, da apropriação temporal e espacial por essas comunidades. Ela está falando sobre estratégias de resistência ao trauma da escravidão.

A devoção da Nossa Senhora da Boa Morte, fundada pelas negras de partido alto, elite feminina nagô-iorubá da Barroquinha entre os séculos XVIII e XIX, é um grande exemplo disso. Atuando estrategicamente na implantação do Candomblé na Bahia, financiando inclusive o trânsito de libertos entre Salvador e Nigéria como parte de um programa de formação e iniciação, essas mulheres trabalharam para a estruturação de uma organização não apenas religiosa, mas política e cultural na Salvador oitocentista. A procissão da Boa Morte, que "chegou a ser uma das mais espetaculares da cidade", nas palavras de Renato da Silveira (2006), é apenas uma face do que esse movimento representou em termos de força econômica e influência política. Ao estabelecer a associação sincrética entre orixá e santos católicos, o Candomblé se fixa como estratégia de sobrevivência, conquistando, durante algum tempo, espaço no terreno da própria Igreja da Barroquinha para o assentamento do primeiro terreiro de Ketu na Bahia. Contudo, essas manifestações de força, riqueza e poder africano no centro da cidade não eram percebidas positivamente pelas autoridades.

> Em 1850, a Barroquinha sofreu o que se poderia chamar de limpeza étnica. O presidente da província à época, Francisco Gonçalves Martins, o Visconde de São Lourenço, expulsou os negros da Irmandade e destruiu várias construções populares deles em nome de uma modernização necessária ao centro da metrópole baiana. (OLIVEIRA, 2005, p. 71)

A presença africana causava desconforto na sociedade soteropolitana de mentalidade escravocrata, que tinha a elite parisiense como modelo civilizatório. Através de teorias respaldadas pelo racismo científico, o Estado brasileiro identificava a população negra e afrodescendente como uma ameaça ao avanço da civilização, e o candomblé e os afoxés foram varridos do centro. Não se tratava apenas de "reurbanizar as cidades, mas de consolidar a ideia de república a partir do modelo da Paris burguesa e monumental de Haussmann." (FONSECA, 2002, p. 23)

A vinda de fotógrafos europeus para o Brasil, notadamente a Bahia, intensificada a partir da década de 1860, caso do alemão Alberto Henschel (1827-1882), seguido pelo suíço Guilherme Gaensly (1843-1928) e o também alemão Rodolpho Lindemann (1852 - 19?), contribuiu para a produção de séries de retratos de "tipos negros", "baianas" e "crioulas da bahia" de modo um tanto ambíguo. Se, por um lado, mascaravam a convivência conflituosa entre a população de cor livre, liberta e ganhadeira em meio às reformas urbanas que promoviam uma verdadeira limpeza étnica do centro, ao mesmo tempo transformavam a imagem desses corpos em *souvenir*, para consumo dos que podiam comprar os cartões postais e *cartes de visites* comercializados pelos fotógrafos. Desse modo, enquanto as populações negras eram perseguidas na região, os estúdios fotográficos se multiplicavam em endereços no centro administrativo, religioso e comercial, como atividade que conferia à ex-capital da colônia o alinhamento com os costumes e as modas de Paris. Se o projeto da administração municipal era tirar da visão, restringir a circulação e segregar as populações negras do centro, ao encorajar o estabelecimento de retratistas que produziam imagens "exóticas" de um Brasil "pitoresco", novos modos de circulação de imagens desses corpos, objetificados através da técnica da nova mídia fotográfica, se punham em ação.

As chamadas "negras de partido alto", fotografadas com suas ricas vestes e joias de crioula, diferiam, pelo olhar altivo e nobre, da iconografia da escravidão vastamente produzida até então. Isis Freitas dos Santos (2014) nos sugere a possibilidade de se creditar às retratadas a coautoria dessas imagens, na medida em que, como modelos que pagaram pelo serviço, apostavam também na potência do retrato como ato de construção da própria identidade, no contexto da luta por espaço, representatividade ou simplesmente o direito de existir. (Fig. 2)

É digno de nota que a primeira sessão de cinema acontece em Salvador no dia 4 de dezembro de 1897 (LEBLANC, 2019, p. 54), e que aponta para a importância de as novas mídias negociarem com práticas de invocação de imagens e produção de imaginários comuns na disputa pela territorialização do centro de Salvador.

Fig. 2 - Cartão Postal. Rodolpho Lindeman. s/d
(Fundação Gregório de Mattos, Salvador, Bahia)

Artivismo e caminhada sonora

A partir desta historiografia afro-diaspórica, conduzidos por uma rede de memórias, criamos a narrativa "Barroquinha te chama", caminhada sonora inserida no aplicativo para *smartphones* "Caminhadas Sonoras", desenvolvido pelos estudantes da componente curricular Ação Artística I, do IHAC (Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia).

A narrativa nos remete à memória ancestral do território. É importante ressaltar que as disputas políticas que marcaram o século XIX, bem como suas causas, ainda formam a base da desigualdade racial e social em nosso país. O Brasil sofreu (e sofre) um *apartheid* escandaloso, silenciado, porém, através de mitos, como a falsa premissa da identidade brasileira como cordial ou de um território racialmente democrático. O fato de que o local do assentamento do primeiro terreiro de Ketu na Bahia tenha cedido espaço a um estacionamento reflete o descaso e a falta de interesse pela memória e pela história do país.

Hoje a toponímia deste território honra os carrascos da colonização, adoradores do concreto, da modernidade e do avanço tecnológico. A Avenida J. J. Seabra, por exemplo, que atravessa o bairro e já foi a passagem do insalubre Rio das Tripas, avermelhada pelo sangue de animais abatidos no local, formava um pântano na camada inferior do bairro. Nas encostas acima do rio, atrás do nobre Solar Berquó, Rua do Lama, a Ladeira do Berquó e a Rua do Curriachito circundam a Igreja de Nossa Senhora da Barroquinha, onde a Irmandade de Nosso Senhor Bom Jesus dos Martírios, composta por negros, encontrava sua sede.

Quais são os ecos dessas presenças? Que cicatrizes marcam essa parte da cidade? Quais são os rios que fluem no seu subsolo?

O culto aos ancestrais iorubanos pela comunidade Nagô que vivia no território de Barroquinha foi estabelecido não apenas por práticas religiosas, mas também como uma forma de organização sociopolítica, referindo-se às estruturas dos estados iorubanos e à reunião étnica em meio à dispersão de seus pares devido à escravidão. As mulheres africanas lideravam várias sociedades secretas ligadas ao culto dos orixás.

É importante pensar nas categorias de gênero e raça e nas relações de poder deste período colonial. Na África, as mulheres são as principais executoras do comércio e de certos cultos ancestrais. Na Bahia, a tradição foi restabelecida, moldando essas organizações na diáspora.

Entendemos a narrativa que produzimos através de nossa caminhada sonora como parte de um discurso contra-hegemônico, referindo-se a corpos dissidentes afrodiaspóricos, não apenas no século XIX, mas ainda hoje. É assim que pensamos que é possível ativar o que está oculto. É assim que entendemos a política da estética, provocando rupturas com visões hegemônicas, e é isso que gostaríamos que nossa caminhada sonora realizasse.

A visão de mundo iorubá que nos guia, ativando outras sensibilidades, produzindo outras formas de conhecimento. Quando aqui pensamos a mídia, não estamos nos referindo a aparatos técnicos – incluídos na lógica e nos sistemas coloniais, como vimos com a fotografia e o cinema, mas aos nossos próprios corpos, às memórias que eles incorporam e como a força / axé de nossos ancestrais pode falar através de nós.

A própria noção de *medium*, no sentido do poder de estabelecer uma comunicação de ordem sobrenatural, está relacionada ao conceito de mídia, consolidado também no século XIX. Nós poderíamos aqui mencionar Tom Gunning, Jeffrey Sconce e outros pesquisadores que apontaram como o vínculo entre medialidade e mediunidade foi acentuado pela desassociação entre voz e corpo produzida por invenções como o telégrafo, o fonógrafo e o telefone, mas o que nos interessa aqui é justamente pensar como a invocação da palavra cantada e da vocalização do ancestral permite incorporações outras, como a cantiga entoada por Egbomi Cici, Griot baiana, que nos fala do sopro vital – *àṣẹ* – que nos mantém vivos e em conexão com outros planos de existência.

Os corpos racializados são duplamente marcados na dimensão do real e do simbólico, de modo que sua própria vida não é autorizada. Isso funciona como uma maneira de justificar a desumanização desse corpo. É assim que alguém pode ser atingido por oitenta tiros em uma ação militar por representantes de instituições ligadas ao poder do Estado. O Estado brasileiro é um estado que, ao longo de sua história e até os dias atuais, é repressivo, racista, misógino e LGBTQ fóbico,

promovendo uma política de morte ou necropolítica. A necropolítica, como Achille Mbembe nos diz, é o uso do poder social e político para ditar como algumas pessoas podem viver e como algumas devem morrer. Esta não é uma suposição sobre o Brasil. O crime contra a vida de Marielle Franco permanecer insolúvel é um testemunho dessa triste realidade, e é também sobre essa tentativa de silenciamento que queremos falar em nosso trabalho.

Notas

[1] Atualmente, a igreja funciona como o Espaço Cultural da Barroquinha.

[2] Para saber mais sobre a Revolta dos Malês, importante movimento negro ocorrido em Salvador, ver REIS, J. J. Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês na Bahia em 1835, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

Referências

CASTILLO, Lisa. Bamboxê Obitikô e a expansão do culto aos orixás (século XIX): uma rede religiosa afroatlântica. *Tempo*, [s.l.], v. 22, n. 39, p. 126-153, abr. 2016.

COSTA, Ana de Lourdes Ribeiro da. Ekábo: *Trabalho escravo, condições de moradia e reordenamento urbano em Salvador no século XIX*. 1989. 260 f. Dissertação (Mestrado), Curso de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1989. Cap. 3.

LEBLANC, Paola Barreto. Fantasmagorias Coloniais. In SILVA, Monica (Org). *Dramaturgias do real*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2019. p. 44-58.

LEVI-STRAUSS, Claude. L'efficacité symbolique. In *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958, p. 205-26.

LORDE, Audre. Self-Definition Is My Poetry. In BYRD, Rudolph; COLE, Johnneta; GUY-SHEFTHAL, Beverly (Ed.). *I Am Your Sister: Collected and Unpublished Writings of Audre Lorde*. Nova York: Oxford University Press, 2009.

PINHEIRO, Érika do Nascimento. Candomblé nagô de Salvador: identidade e território no Oitocentos. In ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25, 2009, Fortaleza. *Anais*... Fortaleza: Anpuh, 2009, p. 1-10.

SANTOS, Edmar Ferreira. Os batuques da cidade: celebrações negras e ideias de civilização. In SANTOS, Edmar Ferreira. *O poder dos candomblés: Perseguição e resistência no recôncavo da Bahia*. Salvador: Edufba, 2009, Cap. 1, p. 33-63.

SANTOS, Isis Freitas dos. *"Gosta dessa baiana?" Crioulas e outras baianas nos cartões postais de Lindemann (1880-1920)*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2014.

SILVEIRA, Renato da. *O candomblé da Barroquinha: Processo de constituição do primeiro terreiro baiano de ketu*. Salvador: Edições Maianga, 2006.

SOARES, Cecilia C. M. As Ganhadeiras: Mulher e Resistência Negra em Salvador no Século XIX. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, v. 17, p. 57-71, 1996.

Curadoria e rótulos identitários: a madeira em certa arte contemporânea do Nordeste

Curatorship and Identity Labels: Wood in a Certain Contemporary Art of the Brazilian Northeast

Curaduría y etiquetas de identidad: madera en un cierto arte contemporáneo del Noreste Brasileño

Pedro Ernesto Freitas Lima (Universidade de Brasília, Brasil) *
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (Universidade de Brasília, Brasil) **

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.38419

RESUMO: A partir da coincidência da exibição de trabalhos realizados em madeira pelos artistas Eduardo Frota, Eudes Mota e Marcelo Silveira em exposições cujas narrativas curatoriais eram de caráter identitário, questionamos: como curadorias operam narrativas identitárias a partir de determinados materiais – no nosso caso, a madeira –, procedimentos empregados em obras e de dados biográficos do artista? Quais as implicações desse processo? Para isso, confrontaremos análises de obras a discursos curatoriais e proporemos hipóteses sobre o emprego da narrativa identitária enquanto mediador institucional e econômico na inserção desses trabalhos, provenientes de circuitos considerados "locais" ou "periféricos", em circuitos de dimensão "nacional".

PALAVRAS-CHAVE: identidade; "nordestinidade"; madeira; curadoria

* Pedro Ernesto Freitas Lima é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB). E-mail: ped.ernesto.din@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-7580-8600
** Emerson Dionisio Gomes de Oliveira é Professor Associado do Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB), e professor consorciado do Curso de Museologia, na mesma universidade. E-mail: dionisio@unb.br. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-3705-1667

ABSTRACT: From the coincidence of the exhibition of wood works made by artists Eduardo Frota, Eudes Mota and Marcelo Silveira in exhibitions whose curatorial narratives were of an identitarian character, we question: how curatorship operates identity narratives from certain materials – in this case, wood – and procedures employed in works and artist's biographical data? Which are its implications? To this end, we will confront analyzes of works with curatorial discourses, and propose hypotheses about the use of identity narrative as an institutional and economic mediator in the insertion of these works, from circuits considered as "local" or "peripheral", in circuits of "national" dimension.

KEYWORDS: identity; "nordestinidade"; wood; curatorship

RESUMEN: A partir de la coincidencia de la exposición de obras de madera por los artistas Eduardo Frota, Eudes Mota y Marcelo Silveira en exposiciones cuyas narraciones curatoriales eran de carácter identitario, se pregunta: ¿Cómo operan las curadurías narrativas de identidad basadas en ciertos materiales (en nuestro caso, madera), procedimientos utilizados en obras y datos biográficos del artista? ¿Cuáles son las implicaciones de este proceso? Con este fin, enfrentaremos análisis de obras con discursos curatoriales y propondremos hipótesis sobre el uso de la narrativa de identidad como mediador institucional y económico en la inserción de estas obras, desde circuitos considerados "locales" o "periféricos", en circuitos de dimensión "nacional".

PALABRAS CLAVE: identidad; "nordestinidad"; madera; curadoria

Recebido: 4/11/2019; Aprovado: 4/1/2020

Citação recomendada:

LIMA, Pedro Ernesto Freitas; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Curadoria e rótulos identitários: a madeira em certa arte contemporânea do Nordeste. *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 279-296, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.38419]

Curadoria e rótulos identitários: a madeira em certa arte contemporânea do Nordeste

Um elemento comum aos trabalhos dos artistas Eduardo Frota, Eudes Mota e Marcelo Silveira é a madeira, empregada na realização de obras escultóricas, especialmente no final dos anos 1990. Trabalhos dos três artistas do Nordeste – o primeiro cearense e os demais pernambucanos – foram expostos juntos em mais de uma ocasião em exposições que partiam do recorte geográfico e que, de certo modo, imaginavam determinada alteridade nordestina. Destacamos duas dessas exposições, ambas realizadas em São Paulo no mesmo ano de 1999: *Nordestes*, realizada no Sesc Pompeia com curadoria de Moacir dos Anjos, e *O luar do sertão*, realizada nas galerias Nara Roesler, em São Paulo, e *Amparo 60*, em Recife, com curadoria de Marcus Lontra.

Uma vez reunidos a partir de um elemento agregador – a madeira operada enquanto elemento identitário –, tensões e conflitos são produzidos entre os trabalhos desses artistas e entre eles e as narrativas curatoriais que pretendem organizá-los. A variedade de procedimentos e propostas poéticas desses trabalhos evidencia a arbitrariedade na operação da madeira enquanto índice de uma alteridade nordestina. Partindo de análises das obras e de discursos críticos produzidos sobre elas, pretendemos discutir como o evento exposição articula essas tensões considerando duas de suas dimensões: a *exposição* enquanto propositora de sentidos simbólicos e poéticos, e enquanto evento público, que pretende dar a ver determinado conjunto de obras e inseri-lo em

determinados *circuitos institucionais*. Essas duas dimensões foram baseadas na distinção que Jean-Marc Poinsot faz entre "sentido" e "valor". O primeiro está relacionado ao "discurso e qualidades sensíveis daquilo que é proposto" em uma exposição, enquanto o segundo se refere "aos usos sociais, mas também estéticos que emergem da própria dinâmica da exposição" (2016, p. 24), dois aspectos fundamentais, segundo o autor, para as investigações do historiador das exposições.

Aproximação, logo, distanciamento

Em entrevista ao *Jornal do Commercio* no ano de 1999, Marcus Lontra Costa, então diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM, Recife), afirmara que, com o objetivo de promover o trânsito de artistas da Região Nordeste para outros estados, iria organizar uma exposição com três artistas que "trabalhavam com madeira em linguagem contemporânea" e "de modo sofisticado", se referindo a Marcelo Silveira, Eduardo Frota e Paulo Pereira (BARBOSA, 1999, n.p.). Mesmo que a exposição não tenha ocorrido como Lontra a havia inicialmente planejado[1], nos interessa discutir o fato de o curador ter partido da madeira como elemento organizador e de aproximação desses artistas do Nordeste, os quais, por sua vez, foram previamente selecionados a partir de um critério geográfico que opera como atribuição de determinada especificidade identitária "nordestina" aos trabalhos dos mencionados artistas justificada pela singularização que seus locais de origem têm em nossa cultura[2]. Justapostos os dois critérios – o geográfico e a coincidência do material utilizado nas obras –, é possível afirmar que o curador atribuía certo caráter identitário à madeira.

No texto curatorial de *O luar do sertão*[3], Costa (1999, n.p.) afirmou aquilo que considerava como característico do Nordeste. A região seria o "berço da civilização brasileira" e dedicaria especial atenção à sua "cultura popular". Os artistas da região se localizariam entre o "subjetivo" e o "geral", e articulariam "questões internacionais com aspectos de origem regionalista". O curador assim continua a enumeração de especificidades do artista da região:

> A especificidade de suas culturas está presente não nos aspectos formais, e sim na construção de um pensamento construtivo que funda e justifica a ação artística. Trata-se, portanto, de um processo

> acumulativo, no qual a obra é o resultado de um método claro e definido que justifica a presença de uma *síntese artesanal* composta por dados de origem erudita e popular que, longe de serem conflitantes, se integram e dialogam numa arena sedimentada pela modernidade. (COSTA, 1999, n. p., destaque nosso).

O que nos interessa nessa narrativa curatorial é o fato de Costa partir do lugar de origem dos artistas para identificar elementos em comum em seus trabalhos que justificariam a aproximação de suas obras, como acontece nesse caso com a madeira. Tal atribuição é problemática e pode limitar o debate crítico sobre as obras em questão. Para Marcelo Campos (2014, p. 15), há uma tendência de nossa crítica em aproximar trabalhos em madeira a valores como a precariedade e a gambiarra, "vício" esse que sinaliza uma "expectativa para se estereotipar nossos traços identitários". A análise das obras e séries desses artistas expostas em *O luar do sertão* e em *Nordestes* evidenciam uma pluralidade de questões, destoando de uma eventual unidade que os mencionados critérios escolhidos pelo curador a princípio poderiam sugerir, uma síntese artesanal.

Eduardo Frota constrói objetos tubulares a partir do enfileiramento de módulos circulares de compensado de madeira. Em *Sem título* (1998) (Fig. 1), o procedimento repetitivo de justaposição de aros, de caráter mecânico, contrasta com sua forma final orgânica e com o procedimento artesanal empregado em sua construção. Ao nos determos sobre o trabalho de Frota, notamos questões que estão para além do que à primeira vista ele sugere, como aproximações ao minimalismo e às produções de matriz construtiva.

Entre 1978 e 1992, Frota viveu no Rio de Janeiro, onde frequentou a Escolinha de Arte do Brasil, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage e a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Nesse momento, segundo o próprio artista (CAMPOS *et al,* 2014, p. 181), o contato com artistas que estiveram vinculados ao neoconcretismo – como Willys de Castro, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Amilcar de Castro – definiu sua plataforma de pesquisa. Entretanto, é possível apontar diferenças e questões em seus trabalhos que estão para além daqueles do grupo carioca. A partir dos relatos de Frota de sua experiência com a paisagem da cidade do Rio de

Fig. 1 - Eduardo Frota, Sem título, 1998.
compensado de madeira e cola, 140 x 160 x 150 cm
(Fonte: ANJOS, Moacir dos et al. *Nordestes*. [catálogo] São Paulo: Sesc Pompéia, Fundação Joaquim Nabuco, 1999.)

Janeiro, especialmente com o "vazado erótico de entra e sai dos túneis, as alterações do olhar em vários pontos" (CAMPOS *et al,* 2014, p. 19), Marcelo Campos propõe o erotismo e a relação com aquela cidade como elementos narrativos possíveis para seus trabalhos. Para o crítico, a partir de determinado momento, os trabalhos de Frota "seguem em busca de movimentos e erupções. Não cabem nos espaços, negam o confinamento, soltam-se, desprendem-se, caem, balançando ao sabor das marés [...]." (CAMPOS *et al,* 2014, p. 37)

Portanto, para Campos, o trabalho de Frota dialoga com certa "herança construtiva", mas avança além de questões compositivas e formais. Seus interesses pela cidade, pelas características da madeira e de seu ambiente de origem, a Mata Atlântica, e pelo trabalho de caráter coletivo e social em seu ateliê[4], levam Frota a incorporar "o corte sexual no suporte da obra ao corte social da cultura", nos termos do próprio artista (FROTA *apud* CAMPOS *et al*, 2014, p. 33). Seu interesse pelo meio é percebido também no emprego arbitrário, e não atributivo, da cor que realiza, isto é, na manutenção da pigmentação da madeira ao invés de revesti-la com pintura. Os cortes empreendidos em seus trabalhos e que evidenciam os atravessamentos do plano, ainda segundo Campos, presentificam e dão fisicalidade a cor. Moacir dos Anjos também aponta outro "afastamento da retidão construtiva" no trabalho de Frota. A variação da espessura dos aros de madeira permitiria ao artista "torcer o que era reto, contrair o que parecia extenso e fazer dobras no que se julgava rijo". (CAMPOS et al, 2014, p. 65)

A partir de projeto realizado em 2000, no Torreão, instituição artística de Porto Alegre, a convite de Elida Tessler e Jailton Moreira, Frota iniciou uma série denominada *Intervenções extensivas*, constituída por trabalhos de grandes dimensões nos quais suas características estruturas tubulares se expandiam para amplos espaços arquitetônicos. No Torreão, o trabalho se estendeu da entrada do prédio até uma sala no quarto andar, passando pelos quatro lances de escada do prédio (CAMPOS *et al*, 2014, p. 217). Nessa série de trabalhos, novamente a condição construtiva moderna, enquanto referência inicial, é ultrapassada, uma vez que *Intervenções extensivas* evidencia questões espaciais associadas a linguagens e problemas associados à arte contemporânea.

Outra tensão identificada nos trabalhos do artista é aquela entre a mecanicidade que suas estruturas repetitivas e geométricas sugerem e os procedimentos manuais e artesanais empregados de fato na sua construção. Segundo Agnaldo Farias, sua "opção por um raciocínio construtivo pautado na noção de série e de repetição, indubitavelmente mais afeito ao pensamento euclidiano", percebida em sua "economia de gestos", sugeriria o emprego de processos mecânicos, industriais e anônimos, "de linhagem minimalista". Entretanto, não é essa a prática de Frota, o que torna a geometria de seu trabalho um "corpo vivo e de comportamento misterioso". (FARIAS, 2014, p. 77-79)

Um exemplo do "vício" da crítica mencionado por Campos é a observação de Agnaldo Farias sobre a substituição da madeira maciça pelo compensado no trabalho de Frota. Enquanto a primeira dotava ao trabalho do artista "algo da dignidade da árvore", o segundo, "material de segunda linha", o aproximaria dos usos precários do compensado empregados na "arquitetura informal das favelas". (CAMPOS *et al*, 2014, p. 77) As referências e propostas construtivas de Frota, assentadas em princípios e procedimentos por vezes rigorosos e sistemáticos, dificultam a aproximação de seu trabalho a valores como precariedade, informalidade e improvisação.

Considerando o conjunto dos artistas em questão, há uma característica comum a Eudes Mota e Marcelo Silveira que os afasta dos trabalhos de Eduardo Frota, a saber, a operação da madeira enquanto índice de memória. A partir dos anos 1980, Eudes Mota se interessou por demolições de residências do século XIX que aconteciam em Recife, quando passou a coletar objetos para constituir séries. As primeiras, *Bandeiras* e *Objetos do percurso* (Fig. 2) eram constituídas respectivamente por bandeiras – elementos de ventilação e iluminação geralmente colocados sobre janelas e portas – , e por portas. Eventualmente, Mota realizava interferências geométricas sobre esses objetos, mantendo, entretanto, parte das suas concepções originais realizadas por indivíduos anônimos. (MOTA *apud* COSTA, 1999, n.p.) Mota também produziu séries a partir da coleta de outros objetos de madeira, como colheres, casas de pombo, palmatórias, entre outros.

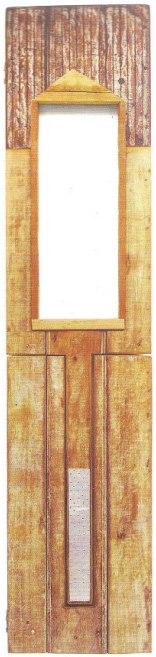


Fig. 2 - Eudes Mota, Sem título (da série *Objetos do percurso*), 1998.
madeira pintada, latão e chumbo, 210 x 60 cm, coleção do artista
(Fonte: *Ceará e Pernambuco – Dragões e leões*. [catálogo] Fortaleza: Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, 1998.)

Segundo Gilberto Habib de Oliveira, Mota estaria interessado em

> reanimar as coisas, restituindo-lhes a vida – ou mesmo concedendo-lhes – a partir de um ponto em que ela não mais as habita, transformando, simbólica e ritualisticamente na arte, aquilo que a experiência cotidiana condenaria a uma existência banal e despercebida: uma não existência estética. (OLIVEIRA, 2006, n. p.)

Esse procedimento de incorporar valor artístico ao que antes era apenas banal, coloca os trabalhos de Mota em diálogo com a produção de outros artistas, como Celso Renato e Farnese de Andrade, os quais também partiam da coleta de objetos de madeira impregnados pela informação temporal[5]. Ao comentar o trabalho desse último, Tadeu Chiarelli afirmou que Andrade "trafega num mundo arcaico de uma certa 'memória brasileira', rural, mas com ressonâncias universalizantes". (2002, p. 104) O trabalho de Mota também pode ser localizado nessa via entre, de um lado, certa "memória brasileira" arcaizante e, de outro, certa geometria que, de forma ambígua, é ao mesmo tempo universalizante e particular.

Essa ambiguidade é percebida nas superfícies desgastadas, de textura irregular e predominantemente constituída por linhas verticais, horizontais e diagonais dos objetos de Mota. Algo próximo à "geometria de indícios, balbucio, fala subterrânea", termos utilizados por Roberto Pontual para se referir ao trabalho de Celso Renato (*apud* ARAÚJO, 2005, p. 90). Mota realiza uma geometria com memória, distante das construções não referenciais de boa parte de nossa produção de matriz construtiva.

Assim como Eudes Mota, Marcelo Silveira também parte da coleta de madeira. No caso de Silveira trata-se de fragmentos de cajacatinga encontradas em estado bruto em seu meio. Esses fragmentos são lixados, de modo que o resultado final sejam superfícies lisas, e, posteriormente, são utilizados na construção de pequenos objetos ou de grandes esculturas de aspecto sinuoso, como é o caso de *Sem título* (1999) (Fig. 3).

Fig. 3 - Marcelo Silveira, Sem título, 1999.
madeira cajacatinga, 200 x 230 x 310 cm. Coleção Sérgio Carvalho.
(Fonte: ANJOS, Moacir dos et al. *Nordestes*. [catálogo] São Paulo: Sesc Pompéia, Fundação Joaquim Nabuco, 1999.)

O tipo específico de madeira empregado por Silveira, a cajacatinga, é um dado fundamental para a construção de sentido para o seu trabalho. O próprio discurso do artista enfatiza sua relação biográfica com o material ao mencionar, em entrevista concedida a Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, que seu pai o presenteava com fragmentos "estranhos" de madeira ou ferro, incentivando, provavelmente, seu futuro trabalho (2005, n. p.). O artista também mencionou a grande disponibilidade de cajacatinga – madeira resistente ao fogo e à água – em sua região natal, a cidade de Gravatá, e reiterou: "Eu tenho, com a madeira, especialmente com a cajacatinga, essa relação de familiaridade". (ANJOS; FARIAS, 2005, n.p.) Se os *Objetos do percurso* de Eudes Mota são índice de uma memória anônima e coletiva da cidade de Recife, o trabalho de Silveira faz referência à biografia do artista.

O aspecto sensível dos trabalhos de Silveira, junto à narrativa biográfica que propõe, leva parte de seus críticos a recorrer à invenção identitária como estratégia interpretativa. É o caso de Moacir dos Anjos, que evoca "brinquedos e utensílios típicos da região" de origem do artista e uma "arquitetura precária" (2005, n.p.), e, dessa forma, imagina certo Nordeste enquanto "espaço da saudade", isto é, um lugar lírico, fantasioso e que não existe mais (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 77).

A análise desse conjunto de obras demonstra que a aproximação entre elas propostas pelo curador em um dado espaço expositivo evidencia distanciamentos e particularidades de cada trabalho. De forma ambígua, a percepção desses distanciamentos é viabilizada pela aproximação entre os trabalhos.

Rótulo como narrativa

O evento exposição, que reúne e expõe obras temporariamente e enquanto "prática intencional" (GLICESTEIN, 2009 *apud* OLIVEIRA, 2017, p. 365), de modo a construir determinada narrativa a partir de determinada interpelação curatorial, são momentos privilegiados nos quais a aproximação entre obras provoca tensões e sentidos até então não previstos. A partir desse dispositivo, especialmente devido ao seu procedimento de montagem, foi possível aproximar e analisar as obras acima.

A montagem é procedimento fundamental para Igor Simões (2018) estabelecer analo-

gias entre exposição, história da arte e cinema. Segundo o autor, as mencionadas áreas lidam com a seleção, escolha e montagem de imagens visando a produção de sentidos instáveis. Exposições, enquanto eventos instáveis, seriam dispositivos empregados pela história da arte para validar suas narrativas igualmente instáveis. Portanto, ainda segundo Simões, investigar a história da arte a partir de exposições arrasta seus objetos da ordem do "é" para a ordem do "quando" (2018, p. 69-73). Dito isso, podemos afirmar que nossas análises buscaram expor tensões provocadas pela aproximação entre as obras, evidenciando diferentes repertórios e procedimentos poéticos. Entendemos que a madeira, a princípio, não é índice *a priori* de questões identitárias, ainda que, em determinadas situações ela possa ser operada enquanto tal e admita essa atribuição. Percebemos que os trabalhos de Eudes Mota e de Marcelo Silveira admitem a interpelação identitária das mencionadas exposições, enquanto que os de Eduardo Frota escapam a essa mesma interpelação.

Do ponto de vista institucional estratégico, podemos levantar algumas hipóteses acerca do convívio da obra desses três artistas em exposições que propunham interpelações identitárias. A estratégia da eleição da madeira para constituir uma alteridade nordestina para as obras se assemelha a de outros rótulos, como o da "loucura", por exemplo. Márcio Seligmann-Silva (2007, p. 151-152) propôs que a assimilação da obra de Arthur Bispo do Rosário pelo sistema das artes no final do século XX se deu devido ao encontro de pelo menos dois projetos. De um lado, uma série de eventos oriundos de instituições psiquiátricas que empregavam atividades artísticas com fins terapêuticos, instituindo, portanto, a relação entre arte e loucura[6]. Do outro, houve uma disposição dos sistemas da arte em chancelar a "loucura" enquanto rótulo, desde a valorização romantizada da produção dos "alienados" pelos artistas das vanguardas europeias do início do século XX, até o momento de assimilação pela chamada arte contemporânea de obras que tratavam de questões privilegiadas por suas narrativas, como é o caso, por exemplo, do colecionismo em Bispo do Rosário.

No nosso caso, percebemos estratégia semelhante no encontro entre um "rótulo" identitário e uma disposição por parte dos circuitos artísticos hegemônicos do país

por legitimá-lo e absorvê-lo. Estamos nos referindo ao encontro entre a invenção nas artes do que podemos denominar como certa "nordestinidade" e projetos que visaram a descentralização da produção artística do país por meio da inserção de artistas daquela região em exposições e no mercado do Sudeste, considerado de dimensão nacional.

A invenção dessa "nordestinidade", pelo menos enquanto aspectos artísticos e culturais, pode ser localizada especialmente nos anos 1920, quando uma série de eventos realizados por intelectuais ligados a Gilberto Freyre e ao Movimento Regionalista do Recife pautaram aquilo que seria percebido como característico da região. Para Albuquerque Júnior (1999, p. 72) foram fundamentais nesse processo tanto o *O Livro do Nordeste* (1925) elaborado por Gilberto Freyre, quanto o Congresso Regionalista do Recife (1926) organizado pelo Centro Regionalista do Nordeste, entidade existente desde 1924. Para o autor, essas foram as primeiras tentativas de dar uma definição para o Nordeste que não se restringisse aos âmbitos geográfico, natural, econômico e político, mas que considerasse também aspectos culturais e artísticos (1999, p. 72). É necessário ainda afirmar que o discurso regionalista transcendia Gilberto Freyre e seus seguidores pernambucanos, havendo posicionamentos divergentes entre seus simpatizantes (DIMITROV, 2013, p. 156-159). Esses eventos nos informam sobre a pretensão de tal lugar enunciativo, o Recife, de ser porta-voz de toda a região Nordeste. Do mesmo modo, ao longo do século XX, a trama artístico-institucional rarefeita do Nordeste, especialmente de Recife, privilegiou, por meio da institucionalização em espaços expositivos e de encomendas de obras públicas, determinados artistas, repertórios e procedimentos que caracterizariam uma arte local.

Evidentemente que não é possível – e não nos interessa – afirmar o que seria uma arte "nordestina", mas é possível perceber, de forma geral, elementos recorrentemente privilegiados nos processos de institucionalização das artes local. Segundo Cristiana Tejo (2005, p. 80), até o final dos anos 1980, a arte em Recife era impactada fortemente tanto pelo regionalismo freyreano quanto pelos estudos de folclore filiados a Câmara Cascudo. Foi essa produção, geralmente figurativa, muitas vezes de caráter telúrico ou de denúncia social, interes-

sada por repertórios relacionados ao que era tido como "cultura popular" e folclore" que transitavam com maior facilidade nos espaços institucionais oficiais. Práticas experimentais e interessadas em outros procedimentos e visualidades, como os trabalhos da dupla Daniel Santiago e Paulo Bruscky, por exemplo, foram institucionalizadas mais tarde, algumas delas apenas no início do século XXI.

Essa "nordestinidade" foi catalisada por diversas exposições de distintos modos e intenções. Entre elas, podemos mencionar *Nordestes* e *O luar do sertão*, ambas realizadas em São Paulo, em 1999, com um intervalo de alguns meses entre elas, das quais participaram, em conjunto, os três artistas aqui analisados. A primeira foi realizada em um centro cultural, o SESC Pompeia, enquanto que a segunda foi realizada em galerias comerciais, primeiramente na Galeria Nara Roesler e depois na Galeria Amparo 60, em Recife.

Nordestes foi resultado de um projeto de mapeamento da produção artística dos estados do Nordeste realizado pela Fundação Joaquim Nabuco, cujos objetivos eram o intercâmbio entre artistas da região e a descentralização daquela produção, a qual deveria ser exibida em circuitos de dimensão nacional (1999, n.p.). Enquanto *Nordestes* almejava, segundo seu curador, certo impacto cultural ao promover um debate sobre as representações identitárias da região (NAJOS, 1999, n.p.), *O luar do sertão* era mais explícita quanto suas intenções comerciais, fato que pudemos verificar na matéria publicada no jornal *Folha de S. Paulo* que informava sobre sua abertura: "A mais recente produção de cinco artistas plásticos de Pernambuco e do Ceará pode se[r] conferida (e comprada) a partir de hoje na exposição "O Luar do Sertão", na Galeria Nara Roesler." (MONACHESI, 1999, n. p.)

A proximidade espacial e temporal de realização dessas exposições potencializou seus objetivos de inserção dessa produção considerada local em circuitos artísticos e de mercado de âmbito nacional, evidenciando a impossibilidade de pensarmos, no regime da arte contemporânea, o mercado como uma instituição exterior e oposta ao artístico[7]. Nesse sentido, os mencionados circuitos estão indissociáveis, convivem de modo simbiótico e compartilham entre si a legitimidade que seus agentes e suas práticas autorizam. Aqui, as narrativas curatoriais identitá-

rias operam não só no campo da cultura, mas também enquanto legitimadores para a circulação comercial dessas obras.

Podemos afirmar, portanto, que a exibição em conjunto de artistas do Nordeste como Eduardo Frota, Eudes Mota e Marcelo Silveira, entre outros, em exposições como *Nordestes* e *O luar do sertão*, recorreu à associação frágil entre madeira e o rótulo identitário da "nordestinidade" – como a nossa análise buscou demonstrar – para a inserção de obras desses artistas em circuitos que geralmente reivindicam para si certa dimensão nacional, entre eles, o do mercado, cujas fronteiras não são tão bem delimitadas. Em decorrência da, digamos, objetividade pretendida no uso de rótulos para a mediação dessas obras – em outras palavras, a afirmação da madeira enquanto índice de "nordestinidade" –, singularidades e tensões artísticas podem ser eclipsadas e minimizadas, limitando nossa experiência sensível e crítica junto aos trabalhos. Nesses termos, a pretensa objetividade acaba por ter efeito contrário, tornando as obras opacas.

Acreditamos que a história das exposições, como assinalam Leonor de Oliveira e Joana Baião (2015, p. 193), deve refletir não apenas sobre aspectos artísticos, mas também os políticos e econômicos. A consideração desses aspectos é importante não só para transpormos rótulos interpretativos de modo a complexificarmos a abordagem de obras, mas também para questionarmos a gênese e o modo operatório dos mesmos, os quais não são exteriores às obras. Ou seja, é necessário considerar também o fato desses rótulos participarem das narrativas que constroem sentidos para os trabalhos artísticos.

Notas

[1] Diferentemente do que havia declarado, a exposição que Lontra organizou, *O luar do sertão*, exibiu os artistas Eduardo Frota, Eudes Mota, Marcelo Silveira, Alexandre Nóbrega e José Guedes. Não foi possível a realização de uma entrevista com o curador, uma vez que o mesmo declarou não se recordar de detalhes dessa exposição.

[2] Sobre os processos de singularização espacial que "inventaram" o Nordeste, cf. PENNA, Maura. O que faz ser nordestino: Identidades sociais, interesses e o "escândalo" Erundina. São Paulo: Cortez, 1992; LBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

[3] O título da exposição também expressa a particularização de um elemento a princípio geral e universal, como a lua. Segundo Lontra, a narrativa curatorial

compartilha com a popular referência musical – interpretada, entre outros, pelo paraibano Luiz Gonzaga – a percepção da particularidade da lua vista de áreas sertanejas, entre elas, o Nordeste (1999, n.p.).

[4] Em 1992, quando Frota retornou do Rio de Janeiro para Fortaleza, montou um ateliê empregando e qualificando mão de obra local. Além da prática da marcenaria, seu ateliê também oferecia aos seus colaboradores aulas e palestras sobre diversas áreas do conhecimento. Em contrapartida, seus colaboradores ofereciam à comunidade oficinas abertas de arte. Segundo Frota, a experiência coletiva era central em seu trabalho. (CAMPOS *et al*, 2014, p. 53; 191-193)

[5] Diante da impossibilidade de analisar em profundidade diálogos entre os trabalhos de Eudes Mota, Celso Renato e Farnese de Andrade, a lembrança desses dois últimos se deve ao nosso interesse de enumerar cadeias possíveis de repertórios artísticos às quais o trabalho de Mota poderia ser relacionado, contribuindo para sua apreensão crítica.

[6] Entre os eventos mencionados por Seligmann-Silva, estão a *Semana dos loucos e das crianças* organizada por Flávio de Carvalho no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo, em 1933, e exposições realizadas por Nise da Silveira, a primeira em 1946, e Osório César, médicos psiquiátricos respectivamente do Hospital Psiquiátrico Pedro II e do Centro Psiquiátrico Franco da Rocha, ambos no Rio de Janeiro (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 151).

[7] Isabelle Graw contesta a afirmação de que "o que acontece no mercado esteja situado fora da arte. Pelo contrário, as exigências do mercado também têm reflexos dentro dos modernos ateliês dos artistas, quando esses, por exemplo, produzem com vistas a uma feira artística, ou quando são orçados os gastos de produção ou se definem o número de edições ou os formatos de uma imagem." Cf. GRAW, Isabelle. Arte boa, mercado mau? Sobre falsas polaridades e subtextos econômicos. *OuvirOuver*, v. 13, n. 2, p.397-401, jul.-dez. 2017.

Referências

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

ANJOS, Moacir dos et al. *Nordestes*. [catálogo] São Paulo: Sesc Pompéia, Fundação Joaquim Nabuco, 1999.

ANJOS, Moacir dos (Org.). *Armazém de tudo*. Marcelo Silveira. Recife: Prefeitura do Recife, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), 2005.
ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Celso Renato*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BARBOSA, Diana Moura. Mamam, Fundaj e IAC trazem mais arte para o Recife em 99. *Jornal do Commercio*, Recife, 1 jan. 1999. Disponível em http://www2.uol.com.br/JC/_1999/0101/cc0101a.htm. Acesso em: 2 jan. 2018.

CAMPOS, Marcelo et al. *ArteBra Eduardo Frota*. Rio de Janeiro: Automatica, 2014.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Ed., 2002.

COSTA, Marcus Lontra. *O luar do sertão* [catálogo]. São Paulo, Recife: Galeria Nara Roesler; Amparo 60, 1999.

DIMITROV, Eduardo. *Regional como opção, regional como prisão*: trajetórias artísticas no modernismo pernambucano. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas na Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Professora Orientadora Dra. Lilia K. M. Schwarcz.

MONACHESI, Juliana. Arte nordestina transita pelo mundo. *Folha de S. Paulo*, 5 out. 1999. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac0510199902.htm. Acesso em 26/4/2018.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio. A condição expositiva e sua relação com o mercado de arte. *OuvirOuver*, v. 13, n. 2, p. 362-377, dez. 2017.

OLIVEIRA, Gilberto Habib de. *Espólio de si mesmo* [catálogo]. Recife: Amparo 60, 2006.

OLIVEIRA, Leonor de.; BAIÃO, Joana. Exposições como patrimônio. Preservar e divulgar a memória expositiva da Fundação Calouste Gulbenkian. *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v. 7, n. 13, p. 192-206, jul.-dez. 2015.

POINSOT, Jean-Marc. A exposição como máquina interpretativa. In CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; COUTO, Maria de Fátima Morethy; MALTA, Marize (Org.). *Histórias da Arte em Exposições:* Modos de ver e exibir no Brasil. Rio de Janeiro: Rio Books / Fapesp, 2016, p. 9-26.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arthur Bispo do Rosário: a arte de 'enlouquecer' os signos. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 3, p. 144-155, jul. 2007.

SIMÕES, Igor Moraes. Não há neutralidade: montagem fílmica e exposição para escritas de histórias da arte. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n. 3, p. 67-83, set. 2018.

Linguagem em carne viva: corpo, percepção, linguagem (rumo a uma semântica aberta do gesto)

Language in Living Flesh: Body, Perception, Language (towards an open semantics of gesture)

En carne viva, el lenguage: el cuerpo, la percepción, la lengua (hacia una semántica abierta del gesto)

Sérgio Roclaw Basbaum
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil) *

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.38644

RESUMO: O artigo documenta um percurso pedagógico original, com achados, sínteses e intuições importantes na trajetória de pesquisa. Por meio de uma abordagem transdisciplinar, marcada pelo pensamento fenomenológico, descreve-se a descoberta e formalização de uma metodologia para o estudo das relações entre corpo, percepção e linguagem, tendo como atrator uma *semântica do gesto*. Tomando como preceitos conceituais: a) a primazia da experiência; b) uma opção pela percepção enativa, culturalmente modulada; c) uma definição de gesto; e d) a opção por uma semântica baseada no corpo, reflexões, práticas e exercícios foram propostas, resultando na elaboração de um modelo de *Glossário dos Próprios Gestos*.

PALAVRAS-CHAVE: gesto; semântica; sinestesia; percepção; linguagem

* Sérgio Roclaw Basbaum é professor do Programa de Estudos Pós-Graduados em Tecnologias da Inteligência e Design Di-gital (TIDD) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E-mail: sergiobasbaum@pucsp.br. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-5433-2578

ABSTRACT: The article documents an original pedagogical path, with important findings, syntheses and intuitions in the research trajectory. Through a transdisciplinary approach, marked by phenomenological thinking, we describe the discovery and formalization of a methodology for the study of the relations between body, perception and language, keeping as its attractor a semantics of gesture. Taking as conceptual precepts: a) the primacy of experience; b) an option for enactive, culturally modulated perception; c) a definition of gesture; and d) the choice of body-based semantics, reflections, practices and exercises were proposed, resulting in the elaboration of a *Glossary of Own Gestures* model.

KEYWORDS: gesture; semantics; synesthesia; perception; language

RESUMEN: El artículo documenta un camino pedagógico original, con importantes hallazgos, síntesis e intuiciones en la trayectoria de investigación. A través de un enfoque transdisciplinario, marcado por el pensamiento fenomenológico, describimos el descubrimiento y la formalización de una metodología para el estudio de las relaciones entre cuerpo, percepción y lenguaje, teniendo como atractor una semántica del gesto. Tomando como preceptos conceptuales: a) la primacía de la experiencia; b) una opción para la percepción activa, modulada culturalmente; c) una definición de gesto; y d) la elección de una semántica basada en el cuerpo, se propuso reflexiones, prácticas y ejercicios, que resultaran en la elaboración de un modelo de *Glosario de Gestos Propios*.

PALABRAS CLAVE: gesto; semántica; sinestesia; percepción; lenguaje

Recebido: 14/11/2019; Aprovado: 4/1/2020

Citação recomendada:

BASBAUM, Sérgio Roclaw. Linguagem em carne viva: corpo, percepção, linguagem (rumo a uma semântica aberta do gesto). *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 297-324, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.38644]

Linguagem em carne viva: corpo, percepção, linguagem (rumo a uma semântica aberta do gesto)

I. Introdução[1]

Na *Fenomenologia da Percepção*, como se sabe, Merleau-Ponty, atribui importância absoluta ao papel da percepção na produção do mundo da nossa experiência:

> [...] O mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele, e seria artificial fazê-lo derivar de uma série de sínteses que ligariam as sensações, depois os aspectos perspectivos do objeto, quando ambos são justamente produtos da análise e não devem ser realizados antes dela. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 10)

Nessa perspectiva, a questão de como o *mundo percebido* se torna o *mundo falado* é inescapável. A fala leva adiante a percepção, "sem se reduzir a ela":

> Essa linguagem muda ou operacional da percepção põe em movimento um processo de conhecimento que ela não é suficiente para completar. Por mais firme que seja a minha apreensão perceptiva do mundo, ela é totalmente dependente do movimento centrífugo que me lança a ele, e jamais o retomarei a menos que eu mesmo estabeleça, e espontaneamente, dimensões novas de sua significação. Aqui começa a fala, o estilo de conhecimento, a verdade no sentido dos lógicos. Esta é exigida,

> desde seu primeiro momento, pela evidência perceptiva, e a leva adiante sem se reduzir a ela. (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 157)

O ensaio "Esboço de uma teoria das relações entre percepção e linguagem, sob a determinação do sentido", resultado do pós-doc realizado em 2010 sob a supervisão de Alfredo Pereira Jr., tenta formalizar *um modo de pensar* e *um modo de falar* sobre as relações entre percepção, corpo, gestos, linguagem e sentido, e contém diversas intuições que, desde então, vêm alimentando meu trabalho como pesquisador e professor. Além de Merleau-Ponty, a pesquisa, sempre transdisciplinar, buscou autores como Martin Heidegger, Marshall McLuhan, Humberto Maturana, Vilém Flusser, Guy Van de Beucque, Lawrence Marks e Ramachandran e Hubbard. O ensaio foi finalmente publicado em 2018, com pequenas revisões, no livro editado por Alexandre Quaresma (2018), *Artificial Intelligences: Essays on inorganic and nonbiological systems.*

Alguns anos depois, em agosto de 2015, fui alocado para a disciplina "Fundamentos da Comunicação Corporal", na graduação em Comunicação das Artes do Corpo, na PUC-SP. Como já era início do semestre, e não havia tempo hábil para preparar um programa de curso, decidi partir da minha própria pesquisa, e isso me deu tempo para ir pensando em outros materiais e estratégias de ensino. O que se buscava realmente – sobretudo pelo perfil do curso –, era encontrar meios para que os estudantes pudessem experienciar as noções e conceitos propostos. Acrescentei alguns filmes e outros artigos para fomentar a discussão e, ao final do semestre, duas bailarinas e coreógrafas, Julia Salém e Juliana Gennari (Fig. 1), com quem eu havia trabalhado em 2014 no espetáculo *Instaura_ação*[2], me ajudaram a desenhar alguns exercícios a partir de um conceito de gesto ali proposto. Como temos vivido em perpétuo *overbooking*, não tive o cuidado de registrar este encontro, algo de que muito me arrependo. Mas, com um ótimo retorno dos alunos, pude desenvolver uma visão clara de como conduzir um processo de estudo sobre percepção e gesto, em uma abordagem inspirada pela filosofia de estilo fenomenológico.

Um ano mais tarde (2016), na mesma disciplina, convidei a coreógrafa e bailarina Camila Venturelli (Fig. 2) para colaborar nas práticas corporais, de modo que os alu-

Fig. 1 - Julia Salém, Juliana Gennari, *Instaura_ação* (2014).
(Foto: Sérgio Basbaum)

Fig. 2 - Camila Venturelli: *O segredo de Lindonéia* (2015).
(Foto: Sérgio Basbaum, 2016)

nos pudessem experienciar os conceitos propostos. Desenhamos também um modelo de trabalho escrito individual, envolvendo as relações entre *corpo*, *gesto*, *sentido* e *significado*. Neste trabalho, a unidade dos sentidos, como base para a semântica, desempenha um papel central. Apresento aqui uma síntese reflexiva deste trajeto.

II. Pressupostos teóricos

O trabalho em sala de aula partiu de alguns pressupostos, menos ou mais controversos. Um conjunto de autores e definições teóricas circunscrevendo um estilo e um território de pesquisa, fundamentos para decisões coerentes no que diz respeito à relação entre os conceitos e as estratégias de ensino:

a) Modelos científicos x experiência

Explicações e modelos científicos são ótimos, mas não têm como dar conta da experiência direta. Modelos não podem lidar com a dimensão incomensurável da experiência e, de modo algum, a certeza aberta que aí se conhece pode ser substituída pelas certezas reducionistas e racionalizadas da ciência. Dupuy (1996, p. 25) descreve bem a fascinação do cientista pelo modelo, dadas as facilidades que este oferece pelo modo como simplifica, ou reduz, o real. Em uma passagem especialmente inspirada, tratando das experiências de sinestetas como Michael Watson (MW), protagonista de seu livro *The man who tasted shapes*, Richard Cytowic (1997, p. 32, tradução nossa) comenta:

> Minha resposta usual àqueles que me perguntam se a sinestesia é 'real' é: 'Real para quem? Para você, ou para aqueles que a experienciam? Duvidar da realidade da sinestesia até que haja alguma comprovação tecnológica mostra o quão estamos prontos para rejeitar quaisquer experiências em primeira pessoa. Somos viciados no externo e no racional. Nossa insistência numa compreensão do mundo 'objetiva' em 'terceira-pessoa' simplesmente varreu para longe todas as outras formas de conhecimento.

b) Percepção: sentidos e sentido

"Percepção" é uma relação ativa entre um organismo e seu ambiente, através da qual esse organismo faz o sentido do seu mundo. Ao definir "coisas" em uma relação figura-fundo, "figuras" emergem de um todo, de acordo com a intenção de um organismo em sua circunstância: ele ou ela "encena" (*enacts*) o seu mundo (e.g. VARELA; THOMPSON; ROSH, 1991; NOE, 2004). "Coisas" não são "objetos" e, como nos ensinou a

escola gestaltista alemã, seu significado depende do todo do qual emergem. Aquilo a que nos referimos como "mundo", no qual experienciamos a vida, é um acordo intersubjetivo ao qual nomeamos "realidade". Em uma definição mais recente, que leva em conta a *calibragem* do organismo a seu mundo por meio dos ritmos do cérebro (BUZSAKI, 2011), podemos dizer que *perceber é sincronizar-se com os relevos do mundo* (BASBAUM, 2018b)[3]. E atribuir relevância a isto ou àquilo é atribuir sentido ao mundo. Os sentidos são inseparáveis do sentido. (ver BASBAUM, 2017; 2018a)

c) A percepção é biocultural

> Pois hoje reconhecemos que processos tais como pensar, perceber, lembrar e aprender devem ser estudados dentro dos contextos ecológicos das interrelações entre as pessoas e seus ambientes. Reconhecemos, também, que a mente e suas propriedades não são dadas antecipadamente à entrada do indivíduo no mundo social, mas antes modeladas através de uma história de vida de envolvimentos em relações com outros. E sabemos que é através destas atividades de uma mente encarnada [*embodied mind*] (ou corpo *enmentado*[4]) [*or enminded body*] que as relações sociais são formadas e reformadas. Processos psicológicos e sociais são um e o mesmo. (INGOLD, 2000, p. 171, tradução nossa)

Biologicamente circunscrita, a percepção humana é coletivamente modulada por padrões culturais. Somos *entes bioculturais*. Na cultura ocidental, a visualidade tem enorme primazia sobre os demais sentidos corporais. Há miríades de exemplos sobre isso. Seguindo uma intuição de McLuhan, a antropologia dos sentidos (CLASSEN, 1993; HOWES, 2003) afirma e reafirma a hegemonia da visualidade na cultura ocidental, essa história que nos deu uma linhagem de aparatos ópticos sem paralelo em qualquer outra cultura, sobre os quais se construiu todo um modelo de conhecimento baseado na observação empírica (BASBAUM, 2016; 2017). Impossível pensar a percepção e a cognição sem entender que o corpo, com seus limites biológicos – seus "itens de fábrica" – se realiza e se atualiza, percebe e significa dentro das possibilidades da cultura.

d) Performar um gesto consuma mundo

Ao discutir o "gesto que produz imagens", Vilém Flusser (1996, p. 64) usa os seguintes termos: "imagem é visão tornada fixa e intersubjetiva". É uma visão partilhada. Isso não vale apenas para o gesto que produz imagens, mas para *qualquer gesto*: um gesto é expressão, acontecimento, de um estado interior, partilhado com uma comu-

nidade. Aquilo que, nas ciências cognitivas, é o *output* do "ciclo percepção-ação", pode ser entendido como a exterioridade de um modo de encenar um mundo. [Merleau-Ponty (1994, p. 263): "o gesto dá, pela primeira vez, um sentido humano ao objeto"]. Como tal, um gesto é a afirmação de um modo de perceber; emerge da maneira pela qual um corpo dá sentido ao mundo; e afirma seu próprio modo de encenar o mundo. A construção de uma realidade partilhada, comum, intersubjetiva, depende de partilharmos nossas percepções interiores com os outros, de forma que cada gesto que performamos, a um só tempo (BASBAUM, 2018a):

– dá sentido ao mundo;
– é "tomada de posição" em relação ao mundo;
– é partilha de mundo;
– é um performar no devir.

Dado que qualquer relação figura-fundo depende de um observador, pode-se dizer, parafraseando Maturana (2002, p. 128), que o gesto aparece como tal para um observador, que pode até ser, ele mesmo, o agente do gesto.

e) Então, o que é um "gesto"?

Estamos, então, em condições de propor uma definição de "gesto":

> Para um agente (actante), em uma circunstância, transcendência do corpo em direção ao outro: partilha de mundo, tomada de posição em relação ao mundo, performar no devir; para um segundo, em uma circunstância, figura-corpo sobre fundo-corpo (é o observador que vê o gesto como tal); para um terceiro, relação comunicativa entre dois – um primeiro e um segundo, não necessariamente nessa ordem; para um quarto, contexto epistemológico (inicialmente intraduzível pois que) fundado sobre conhecimento tácito. (notas de curso, 2016)

Todas essas posições – a1, a2, a3, a4, para *agente 1, 2 etc...* – estão bastante bem representadas nos primeiros minutos do clássico *Ritual in Transfigured Time* (1946), a fábula fílmica onírica de Maya Deren (Fig. 3). Deren (a1) aparece inicialmente, com sua figura sempre enigmática, enrolando entre as mãos um fio de lã, em movimentos amplos dos braços, gestos que são vistos por uma nova figura feminina (Rita Christiani, a2), que com ela se conecta, de modo que passam a trocar gestos, ligadas pela linha – uma materialização metafórica do processo de comunicação, lembrando vaga-

Fig. 3 - Maya Deren (de costas, à direita: a1); Rita Christiani (esquerda: a2), Anais Nin (fundo: a3): *Ritual of transfigured time* (1946). O espectador encarna a posição a4.

mente os experimentos realizados mais tarde por Lygia Clark; finalmente, outra figura (Anais Nin, a3) surge ao fundo e observa a troca de gestos entre as duas. O espectador (a4) contempla todo esse contexto e o interpreta a partir de seu contexto tácito.

Levando em conta essa definição e o postulado anteriormente, o gesto pode ser pensado em um eixo que vai do biológico ao cultural. Mas eles não se excluem: biológico e cultural co-modulam um ao outro.

<bio>_____<cultural>

Assim, quando Giorgio Agamben toma o atlas *Mnemosyne*, de Amy Warburg, o descreve como um magnífico catálogo dos gestos humanos, registrados desde a Antiguidade: "[...] Nesse sentido, o atlas *Mnemosyne*, que ele deixou incompleto, com suas cerca de mil fotografias, não é um imóvel repertório de imagens, mas uma representação em movimento virtual dos gestos da humanidade ocidental, da Grécia clássica ao fascismo". (AGAMBEN, 2008, p. 11)

Interessantemente, Jean-Luc Godard, em suas *Histoire(s) du Cinema, 2A: Fatale Beauté*, olha suas mãos que datilografam, as compara a imagens em que as mãos têm protagonismo e conclui: "pensar com as mãos". (Fig. 4, 5 e 6)

III. Rumo à semântica corporal de Ruthrof

a) Lingugem, gesto, iconicidade

A fala também é um gesto: é uma potência do corpo e depende dos limites físicos do corpo. Além disso, sendo essencialmente comunicação, depende de haver mais de um indivíduo envolvido. Maturana já apontava que é preciso haver um domínio fenomênico em comum, é preciso mais de um para haver linguagem, assim como, para Merleau-Ponty, a linguagem é uma transcendência do corpo na direção do outro. Colocada assim, como um gesto entre outros, a linguagem é, porém, um gesto particular: nos eleva a um mundo diferente, o mundo da linguagem (oral). Mas, ao fazê-lo, traz consigo todo o corpo (MERLEAU-PONTY, 1994; MCLUHAN, 1995; FELD, 2005).

Como sabemos, a partir de diversos autores (MARKS, 1978; RAMACHANDRAN; HUBBARD, 2001), há relações icônicas entre as coisas percebidas e a linguagem. Na comunidade que pesquisa a sinestesia, são popu-

Fig. 4, 5, 6 - Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du Cinema, 2A: Fatale Beauté*: pensar com as mãos.

lares os exemplos dos efeitos "taketemaluma" (Fig. 7), ou "kiki-bouba" (Fig. 8), resultados dos experimentos de Wolgang Kohler. Marks (1978; 1997) escreveu sobre as dimensões comuns entre os diferentes sentidos; e além disso, há uma relação bastante óbvia entre a música e a dança, por exemplo.

b) A semântica corporal de Ruthrof

De acordo com a abordagem intersemiótica e heterossemiótica da semântica [...] não há significado na linguagem ou no dicionário. Ao invés, o significado verbal ocorre quando expressões linguísticas são ativadas por signos não-verbais, táteis, olfativos, gustativos, termais, hápticos, aurais, e outras leituras perceptivas. Desse modo, o significado é um evento intersemiótico e heterossemiótico, uma ligação entre sistemas sígnicos distintos. (RUTHROF, 1997, p. 254)

Assim, de acordo com o livro do semioticista alemão Horst Ruthrof, *Semantics and the Body* (1997), o significado emerge de todos os sentidos corporais, em uma combinação daquilo que ele nomeia processos "heterossemióticos" e "intersemióticos": cada palavra tem seu sentido definido pela maneira como se dá a sua apropriação por cada um dos sentidos corporais – heterossemiótica – e pelo jogo entre os sentidos – "intersemiótica": o significado emerge do modo como um corpo biocultural se eleva à transcendência da linguagem, sem nunca perder de vista sua dimensão carnal.

IV. Práticas com os alunos

Não é possível capturar aqui todas as sutilezas envolvidas nessa abordagem das relações entre percepção-gesto-linguagem. Mas, para experienciar as noções sintetizadas acima, e permitir aos alunos aprofundar sua capacidade de observar os próprios gestos e os gestos dos demais – de tal forma a tornar tangíveis as posições de agência propostas e examinar a alquimia que vai do corpo à linguagem –, um conjunto de exercícios foi proposto ao longo das aulas:

a) exercícios corporais nos quais os estudantes deviam propor gestos, observar gestos nos corpos dos colegas, interpretar os seus gestos e os dos outros, de muitos modos. Por exemplo, usando diferentes molduras para olhar os corpos dos colegas, enquadrando algum aspecto ou movimento especialmente interessante, nomeando-o como um "gesto" (Fig. 9 e 10).

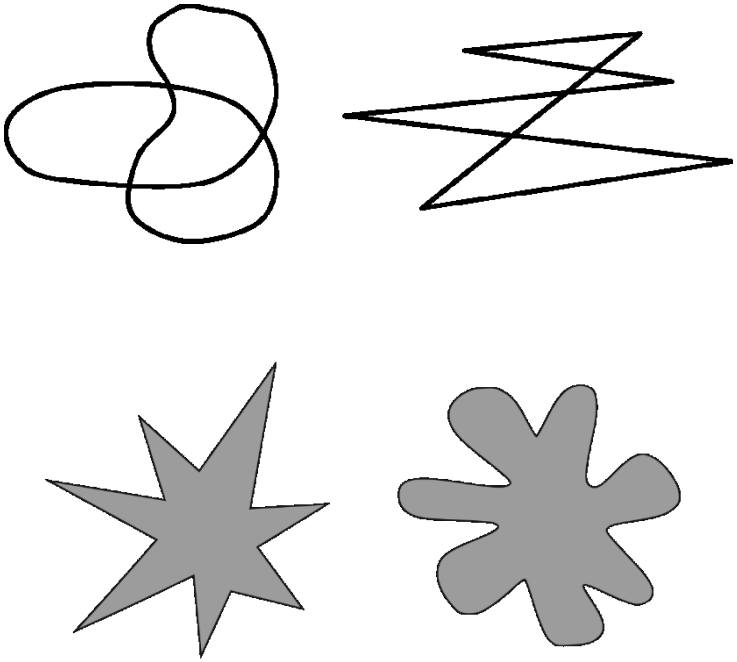


Fig. 7 - *takete e maluma*: figuras abstratas descritas por pseudo-palavras (Marks, 1978, a partir de Kohler)

Fig. 8 - *kiki e bouba (*Ramachandran; Hubbard*,* 2001)

Fig. 9 e 10 - enquadramento de gesto (a) (b)
(Fotos: Camila Venturelli)

b) Utilizando jogos de cartas envolvendo a relação entre percepção e linguagem. No caso, escolhemos experimentar o popular *Dixit*. Este jogo, baseado na criação de relatos a partir de imagens oníricas (Fig. 11, 12 e 13), já desafia a capacidade metafórica, imaginativa e expressiva quando trabalhado no âmbito verbal, para o qual foi concebido. Trazido ao terreno ainda mais aberto do gesto, serviu como estímulo a jogos de gestos e imagens.

c) Observando os próprios gestos e propondo "pseudo-palavras" (ao estilo kiki-bouba) para nomeá-los, em um *Jogo dos Gestos*, criado a partir da mecânica de jogo do Dixit, que produziu incríveis combinações de palavras (Fig. 14).

d) Finalmente, **um trabalho individual** foi solicitado, no qual cada estudante deveria, partindo da definição de gesto proposta acima, descrever e nomear seus próprios gestos do seguinte modo:

1. Ao longo do curso, e partindo do recorte teórico proposto, observe os seus gestos diários;

2. Registre os gestos observados (figura-corpo sobre fundo corpo);

3. Escolha 10 de seus gestos e componha um glossário, da seguinte maneira (Fig. 15).

Como resultado, surgiram trabalhos como os que seguem (Fig. 16, 17 e 18).

Fig. 11, 12 e 13 - as cartas oníricas do *Dixit*.

pleidi	tlaves	árhem	correneo	tompa	respaul	vram
krumpl	flinkt	necanê	unka	strax	quart	nombu
trak	tampi	nalioba	caliá	tuiim	filiti	vleumn
toróqui	pumiê	patú	miun	eslire	duk	umgu
pranpk	kunf	pontála	omun	kúncio	zanestar	ditálo
flansh	tanon	lash	sintálamo	yum	sperax	ripit
crak	dulin	kamam	chúcia	ponik	okunu	pitaiê
tamasi	vibisso			pitôcu	zirin	virict
pruc	kriks					nâmnia

Fig. 14 - lista de pseudo-palavras criadas para nomear gestos no *Jogo dos Gestos.*

GLOSSÁRIO DOS MEUS PRÓPRIOS GESTOS

Foto do seu gesto

Nome do gesto
(pseudo-palavra)

a.	b.	c.	d.	e.
o que eu faço?	**o que eu sinto (1)**	**o que eu sinto (2)**	**a linha do gesto**	**cor**
Descrição do gesto o mais objetiva possível: o trabalho do observador. De (...) > (...) Para (movimento)	A fisicalidade do gesto vista de dentro, em primeira pessoa. Por ex: musculatura, articulações, equilíbrio, simetria, linhas de força do corpo.	Postura (posição diante do mundo); afetos (sensações, sentimentos); predicados poéticos (o gesto visto de dentro)	Desenhe uma linha (fechada, aberta, pontinhada, tracejada, etc. – mas uma única linha) que represente seu gesto	Se esse gesto fosse uma cor, que cor seria? (pode ser degradê, mancha, sobreposição, etc.)

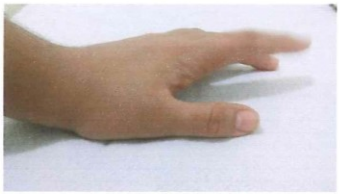
Fig. 15 - modelo para elaboração do *Glossário dos meus próprios gestos*.

Nome do Gesto: AMM A

O que eu faço?	O que eu sinto (1)	O que eu sinto (2)	A linha do gesto	Cor
O movimento tem início nos meus pés que são "plantados" no chão devido ao peso que deposito neles. A partir daí o movimento de alongamento passa por minhas pernas e chega a coluna. Lá ganha maior amplitude, esticando a coluna o caminho segue para meus braços que levantam as mãos junto com a cabeça na intenção de subir até o ponto mais alto. Nesse momento a coluna mexe como um espreguiçar.	Peso na ponta dos meus pés, seguido de uma extensão dos joelhos. Quando chega na coluna, o gesto fica mais suave, leve. Minha caixa torácica expande, meu peito abre e os braços fluem para o alto com leveza. Se abrem espaços no meu corpo, tanto no tórax quanto na coluna e pescoço, que esticam.	O gesto parece emitir luz. Como se ao esticar liberasse, irradiasse. Na maior parte das vezes ele não surge com a intensão de espreguiçar. Surge em todos os momentos em que me sinto confortável, alegre, aliviada. Como se desprendesse um sentimento ou algo do tipo. O modo como a coluna se move faz com que eu sinta cada parte dela.		Lilás rosado

Fig. 16 e 17 - "AMM A", Julia de Paula Vera (2016).

(5) Nome do Gesto: Tí



O que eu faço? Com minha mão apoiada sobre uma superfície (ex.: mesa, minha própria perna etc.), levanto e abaixo meu dedo indicador, batendo nessa superfície de modo firme e ritmado.

O que eu sinto (1): Tensão nos tendões do meu braço, de modo que ela vai desde meu cotovelo até a ponta do meu dedo indicador. O impacto dele com a superfície rígida causa uma reverberação do movimento até a outra extremidade do dedo.

O que eu sinto (2): Nervosismo, tensão e alerta, de um modo introspectivo, mas que todo o mundo à volta fica mais intenso e presente, de um jeito "mais agudo".

Linha:

.....

Cor: Amarelo

Fig. 18 - "Ti", Letícia Migliorini do Amaral (2016).

V. Fechando o círculo:

Finalmente, pode-se vislumbrar um outro eixo gestual, da carnalidade do corpo à transcendência da linguagem:

<gestos>

Corpo>_____<Linguagem verbal

(retomando a relação entre biologia e cultura, isto significa que certos gestos estão mais próximos do corpo – como coçar uma picada de mosquito –, enquanto outros, como "dar tchau", estão mais perto de se tornarem palavras)

Entretanto, os aspectos hierárquicos colapsam, como sempre, quando chegamos mais perto das coisas. Em *Língua e Realidade*, publicado pela primeira vez no Brasil em 1963, Vilém Flusser apresenta seu diagrama daquilo que nomeia "o cosmos da linguagem" (Fig. 19).

Neste diagrama, podemos ver que, de acordo com Flusser, a linguagem começa do nada inarticulado, *silêncio inautêntico;* torna-se "balbucio", em seguida "salada de palavras", e então "conversa fiada". A partir deste ponto, ingressamos na "conversação" que é, para Flusser, "criação de mundo", pois expande a realidade e cria conhecimento. Temos, aí, dois tipos de "conversas sobre a língua": *filosofia* e *ciência*. A filosofia discute palavras como "belo", "estética", "ética", "verdade" etc.; a ciência discute palavras tais como "vida", "natureza", "universo", "realidade" etc.

Acima da ciência e da filosofia, porém, diz Flusser, temos duas outras formas de conversa, que se relacionam ao *silêncio autêntico*, o "nada além da língua" – aquilo que não pode ser dito. Estas formas são a "poesia", porque "arranca língua do nada"; e, finalmente, a "oração", que *se dirige "ao nada além da língua".* Provavelmente não há melhor definição laica do sentido da oração.

Entretanto, colocar-se em relação com um *além da língua* não significa lançar-se ao um céu platônico das ideias, precisamente porque, *em nossa experiência encarnada, tudo retorna ao corpo*. O pesquisador e iogue paulistano Danilo Patzdorf mostrou isso extraordinariamente com seus vídeos batizados *Oração Corporal* (Fig. 20): justamente são as torções e dobras do corpo, na busca por exprimir o inexprimível, que permitem o acesso, uma relação, ou dão uma forma expressiva e poética à mediação com aquilo que ultrapassa a dimensão da palavra, o "nada além da língua" flusseriano.

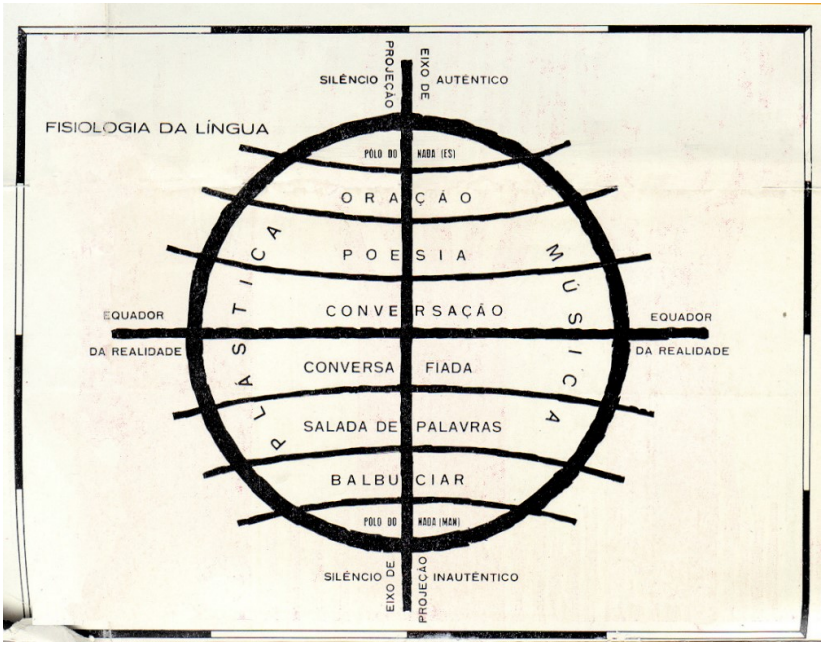


Fig. 19 - A "fisiologia da linguagem", de Vilém Flusser (1963).

Fig. 20 - Danilo Patzdorf, *Oração do Corpo* (2017).

Fechamos, assim, o círculo. Fomos do corpo à linguagem, e retornamos novamente à unidade do corpo e à unidade dos sentidos.

VI. Primeiras conclusões

Não está claro ainda até onde esse processo pode conduzir um entendimento das relações entre corpo-percepção-linguagem. O escopo da abordagem teórica e das conclusões experienciais ultrapassa os limites deste primeiro esforço de formalização, e merece ainda melhor desenvolvimento. Entretanto, parece claro que não apenas *se abrem aqui janelas para interpretar o problema da semântica em termos de seu enraizamento no corpo*, mas que, se queremos compreender a semântica, sempre acabaremos retornando ao corpo e à sua unidade sensória. Como diz Merleau-Ponty, *a sinestesia é a regra* – a base de todo o significado. Além disso, se o gesto está a meio caminho entre o corpo e a linguagem verbal que ele articula, a estratégia de elaborar uma semântica dos gestos a partir de predicados heterossemióticos e intersemióticos permite manter, no plano do gesto, uma abertura semântica que é característica da linguagem natural, a que o gesto deverá conduzir [Maturana (2002, p. 37): "o verdadeiro segredo da linguagem: o apontar"].

No *primeiro curso* (2015), não documentado, durante o workshop conduzido por Julia Salém e Juliana Gennari, tive a impressão de assistir a um rascunho das origens da linguagem: gestos partilhando *coisas percebidas*, que se tornam *coisas intersubjetivas* e então *gestos intersubjetivos*, daí *linguagem*, e então *cultura*.

No *segundo curso* (2016), ao qual pertencem as imagens que ilustram o artigo, o que se observou por meio de estratégias que resultam na elaboração do *Glossário* foi um engajamento excepcional dos alunos e um grande aprofundamento da percepção de si, dos próprios gestos e da habilidade de notar, observar e atribuir sentido aos mínimos gestos dos colegas.

A metodologia proposta com o uso do glossário, ainda que incipiente, foi suficientemente simples para que a/o estudante pudesse se engajar nessa observação dos próprios gestos e, ao mesmo tempo, ofereceu um modo de circunscrever uma dimensão multisensorial e heterossemiótica à potência do corpo de comunicar seu mundo aos outros, conectando *sentidos*, *corpo*, *afetos*, *formas abstratas* e *pseudo-palavras* a cada gesto observado.

Essa metodologia, ao mesmo tempo aberta e precisa, foi replicada na pós-graduação, no Teatro Escola Célia Helena (2017), com um glossário reduzido a cinco gestos, e resultados, porém, igualmente intensos. No início de 2018, Camila Venturelli, Julia Salém e eu conduzimos um curso no Centro de Referência da Dança, em São Paulo, onde muitas destas questões foram novamente retomadas, sempre com resultados positivos.

Há agora o desafio de encontrar, nos próximos anos, oportunidades de continuidade, buscando estratégias para melhorar a metodologia e o processo de documentação do trabalho, sem perder seu caráter profundamente experiencial. Outras ferramentas incorporadas, como, por exemplo, o Jogo dos Gestos, contribuíram ao engajamento. Apostas teóricas, além da Fenomenologia merleau-pontyana e os trabalhos recentes em cognição situada e percepção enativa, são a *semântica do corpo* de Ruthrof e as pesquisas em neurociência de Gyorgy Buz-saki, das quais pouco pudemos tratar aqui. Trabalhos extraordinários como o livro da coreógrafa Dani Lima (2013), que conheci apenas ao final do percurso aqui descrito, e o livro *Gestos* de Vilém Flusser (em suas várias versões não coincidentes), que esteve no horizonte dos cursos são também referências importantes no radar. Outras referências vêm sendo descobertas, mas são posteriores ao processo descrito no artigo. Procurou-se delinear aqui um caminho para propor novos modos de interpretar esses dados e resultados em termos de uma teoria das relações entre gesto e significado, na busca de uma semântica do gesto que seja ao mesmo tempo *aberta*, portanto *rica*, e, no entanto, *precisa*, circunscrevendo um domínio de sentido em uma chave sinestésica.

sb.
São Paulo, Los Angeles, Alcalá La Real, São Paulo, novembro 2017-19

O autor agradece as parcerias das artistas Julia Salem, Juliana Gennari e Camila Venturelli, e às alunas e alunos que deram oportunidade ao desenvolvimento desse trabalho em seus diferentes estágios; especialmente, Leticia Migliorini e Julia de Paula, por me permitirem expor trechos de seus belos glossários, e Danilo Patzdorf pelas imagens de seu vídeo. E aos organizadores dos eventos em que foi apresentado e discutido durante os anos de 2017-18, especialmente Carol Steen, Dr. Sean A. Day, Dra. Maria José de Córdoba e Dra. Dina Riccó, e os demais membros da American Synesthesia Association (ASA), da International Association for Synesthetes, Artists and Scientists (IASAS) e da Fundación Artecittá. No Brasil, à Dra. Rosangella Leote, à Dra. Hosana Celeste e demais membros do Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia (Giip).

Notas

[1] O processo que é objeto deste artigo foi apresentado em alguns encontros internacionais (American Synesthesia Association, 12th National Conference, 2017, em Harvard, Boston; 1st IASAS Symposium, 2017, UCLA, Los Angeles; VI Congresso Internacional de Sinestesia, Ciencia y Arte, 2018, Alcalá La Real), e uma vez no Brasil (Ciclo Arte e Neurociência, 8/11/2018, UNESP, São Paulo) . A oportunidade de publicá-lo permite que se possa partilhar seus resultados, enquanto se constrói um caminho de continuidade às ricas possibilidades de pesquisa que se abrem aqui.

[2] *Instaura_ação* foi contemplado no Edital para Projetos de Dança *Site-Specific* do Centro Cultural São Paulo, em 2014. O autor assinou o projeto de som deste trabalho, que incluía três diferentes roteiros sonoros, experienciados individualmente pelo público participante.

[3] Devo a Camila Venturelli a incorporação da ideia de "relevo" à definição do modo de ser da percepção. Essa palavra tão simples consegue manter a distinção figura-fundo, que me dá "coisas", sem perder o caráter global da experiência, em que figura e fundo são partes de um mesmo contexto.

[4] O neologismo "*enminded*" *body*, ou "corpo com mente", que inverte o conceito de *embodied mind* não me parece ter tradução à altura em português. A rigor, *embodied mind*, que traduzi aqui como "mente encarnada", também não tem uma tradução satisfatória para o português. Aliás, do mesmo modo, o conceito *enactive perception* vem, na minha opinião, sendo traduzido de modo equivocado. A busca de manter a correspondência com o original em inglês faz perder um aspecto muito importante do conceito: *enact*, em inglês, quer dizer "encenar", ou seja, a percepção *encena* o mundo das nossas condutas. A tradução por *encenativa*, me parece, deixaria muito mais claro aquilo que propõe o conceito.

Referências

AGAMBEM, Giorgio. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*. Ouro Preto, n. 4, p. 09-14, 2008.

BASBAUM, Sérgio. *O primado da percepção e suas consequências no ambiente midiático*. São Paulo: Intermeios/FAPESP, 2016.

BASBAUM, Sérgio. Do ponto de vista ao ponto de experiência*. Trama: Indústria Criativa em Revista*. Dossiê: Paisagens sonoras midiáticas, ano 3, v. 5, p. 220-7, 2017.

BASBAUM, Sérgio. Esboço de uma teoria das relações entre percepção e linguagem, sob a determinação do sentido. In QUARESMA, Alexandre (Ed.). *Artificial Intelligences Essays on Inorganic and Nonbiological Systems*. Madrid: Global Knowledge Academics, 2018a.

BASBAUM, Sérgio. Tudo isso é do baralho: tecnoestese e infocognição (da ordem e dos predicados dos acoplamentos na circunstância contemporânea). *Texto Digital*, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 6-25, jan./jun. 2018b.

BUZSAKI, Gyorgy. *Rhythms of the Brain*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

CLASSEN, Constance. *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*. Londres: Routledge, 1993.

CYTOWIC, Richard. Synesthesia: phenomenology and neuropsychology. In BARON-COHEN, Simon; HARRISON, John. *Synesthesia: Classic and Contemporary Readings*. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.

DUPUY, Jean-Pierre. Nas origens da ciência cognitiva. São Paulo: UNESP, 1996.

FELD, Steven. Places Sensed, Sensed Places. In HOWES, David (Ed.). *Empire of the Senses – the Sensual Culture Reader*. Oxford: Berg, 2005.

FLUSSER, Vilém. Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente. *Cadernos Rioarte*, n. 5, 1986.

FLUSSER, Vilém. *Gestos*. São Paulo: Annablume, 2014.

FLUSSER, Vilém. *Los gestos*. Barcelona: Editorial Herder, 1994.

HOWES, David. *Sensual Relations - Engaging the Senses in Culture and Sensual Theory*. Ann Arbor: Michigan University Press, 2003.

INGOLD, Tim. *The Perception of the Environment - Essays on Livelyhood, Dwelling and Skills*. Londres: Routledge, 2000.

LIMA, Dani. *Gesto - práticas e discursos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

MARKS, Lawrence E. *The Unity of the Senses - Interrelations Among the Modalities*. Nova York: Academic Press, 1978.

MATURANA, Humberto. *Ontologia da realidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

McLUHAN, Marshall. *Essential McLuhan* (editado por E. McLuhan e F. Zingrone). Concord: BasicBooks, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção* (tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura). São Paulo: Martins Fontes, 1994.

NOE, Alva. *Action in Perception*. Cambridge: MIT Press, 2004.

QUARESMA, Alexandre (Ed.). *Artificial Intelligences Essays on Inorganic and Nonbiological Systems*. Madrid: Global Knowledge Academics, 2018.

RAMACHANDRAN, V. S.; HUBBARD, Edward. Synaesthesia – a Window to Perception Thought and Language. *Journal of Consciousness Studies*, v. 8, n. 12, p. 3-34, 2001.

RUTHROF, Horst. *Semantics and the Body - Meaning from Frege to the Post Modern*. Toronto: Toronto University Press, 1997.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. *The Embodied Mind, Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge: MIT Press, 1991.

Filmografia

DEREN, Maya. *Ritual in Transfigured Time* (1946).

GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du Cinema, 2A: Fatale Beauté* (1998).

Contato fílmico: relações táteis no cinema argentino contemporâneo

Film Contact: Tactile Relations in Contemporary Argentine Cinema

Contacto cinematográfico: relaciones táctiles en el cine argentino contemporâneo

Leonardo Ribeiro (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil) *

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.38679

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo investigar como as imagens cinematográficas reverberam no corpo, as tentativas de definir suas medidas e seus limites no contato entre o filme e o espectador promovido pela experiência cinematográfica. A capacidade do filme de tocar, emular as sensações em nosso corpo revela como ele também é um ser perceptivo e expressivo, com capacidade de movimento e tatilidade. E, a partir disso, procurar essas experiências corporais no cinema argentino recente, com comentários sobre os filmes *Jauja* e *O auge do humano* (*El auge del humano*).

PALAVRAS-CHAVE: cinema; sensorialidade; corpo; Lisandro Alonso; Eduardo Williams

* Leonardo Ribeiro é mestre em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA), bacharel em Comunicação Social, Jornalismo, e pesquisador no grupo de pesquisa Comunicação, Imagem e Afeto da Universidade Federal do Espírito Santo.
E-mail: leonardofvribeiro@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-8879-2916

ABSTRACT: This paper aims to investigate how the cinematic images reverberate in the body, the attempts to define its measurements and its limits on the contact between the film and the viewer promoted by the cinematic experience. The film's ability to touch, emulate the sensations in our body reveals how it is also a perceptive and expressive being, with movement ability and tactility. And from this, look for these body experiences in recent Argentine cinema, with commentaries on the movies *Jauja* and *The Human Surge* (*El auge del humano)*.

KEYWORDS: cinema; sensoriality; body; Lisandro Alonso; Eduardo Williams

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo investigar cómo las imágenes cinematográficas reverberan en el cuerpo, los intentos de definir sus medidas y sus límites en el contacto entre la película y el espectador promovido por la experiencia cinematográfica. La capacidad de la película para tocar, emular las sensaciones en nuestro cuerpo revela cómo también es un ser perceptivo y expresivo, con capacidad de movimiento y tacto. Y a partir de esto, busque estas experiencias corporales en el cine argentino reciente, con comentarios sobre las películas Jauja y El auge del humano.

PALABRAS CLAVE: cine; sensorialidade; cuerpo; Lisandro Alonso; Eduardo Williams

Recebido: 15/11/2019; Aprovado: 2/1/2020

Citação recomendada:

RIBEIRO, Leonardo. Contato fílmico: relações táteis no cinema argentino contemporâneo. *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 325-341, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.38679]

Contato fílmico: relações táteis no cinema argentino contemporâneo

Filme, corpo e reversibilidade

Em geral, as reflexões que fazem as teorias clássicas do cinema não o abordam como um mundo próprio que expressa a vida, uma experiência que emula a experiência vivida. Nem explora a relação mútua entre filme e espectador, com propriedades que atravessam as estruturas corpóreas, por modos de estar no mundo.

> [...] o ato de ver um filme oferece um imediatismo e uma violência de sensações tamanha que envolve completamente o olhar e o corpo do espectador; ao mesmo tempo, porém, afirma-se uma desmaterialização radical das aparências. A imagem cinematográfica é ao mesmo tempo interna e impalpável. Por um lado, o filme [...] é inescapavelmente literal. As imagens confrontam o espectador diretamente, sem mediação. O que vemos é o que vemos [...]. (SHAVIRO, 2015, p. 37)

A percepção cinematográfica caminha menos por esses parâmetros representativos e mais nos que são ordenados pelos mecanismos desenvolvidos pelo aparelho cinematográfico, como aponta Shaviro. A imagem possui uma instabilidade no seu estar no mundo e sua carnalidade está no afeto, nas sensações. O que foi feito para elas existirem não importa mais do que elas próprias existindo. O que parece diminuir seu poder é a aparente escassez de fisicalidade, de substância, impedidas de exprimir algo além de elas mesmas, associando-as, portanto, a coisas vazias e impotentes. Mas o poder das imagens habita em sua capacidade de afetar o espectador, de fazer emergir sensações às quais o corpo responde muitas vezes de maneira cinética.

Shaviro afirma que os filmes não apresentam objetos, apenas os projetam. Essa essência estaria na crueza e na subjetividade da percepção e, visto isso, pôr a percepção sob a lente de uma consciência mais reflexiva ou julgamento seria mais difícil analisá-la, uma vez que se distanciaria de sua essência. Sem as formas e contextos, as imagens do filme são conteúdos brutos de sensação, de expressão. Examinando-as dessa maneira se chegaria a um novo tipo de percepção; uma percepção múltipla e não hierárquica, nem intencional. Nesse lugar, não se está mais subordinado às exigências da representação, reconhecimento, idealização ou campos teóricos distintos do cinema que lhe preparam um molde prévio e parcial de análise.

O envolvimento do espectador com a imagem é, em primeiro lugar, intenso no estímulo direto dos nervos óticos, desvinculado dos conhecimentos cognitivos e reflexivos. A própria agitação dos sentidos e seu fascínio não poderiam ser reduzidas pelo amortecimento dos conceitos ideológicos ou imaginários. A experiência cinematográfica rompe com isso e reivindica uma percepção mais sensível.

> O cinema me convida, ou me força, a permanecer na órbita dos sentidos. Sou confrontado e agredido por um fluxo de sensações que não posso relacionar a uma presença física nem traduzir em uma abstração sistemática. Eu sou violenta e visceralmente afetado por essa imagem e esse som, sem contar com o recurso de algum tipo de referência, de alguma reflexão transcendental, ou de uma ordem simbólica. Uma estrutura significante não pode mais antecipar todas as percepções possíveis: em vez disso, a contínua metamorfose da sensação

> se apropria, se esgueira e ameaça desalojar todo o conforto e a estabilidade do sentido. (SHAVIRO, 2015, p. 45)

O corpo seria capaz de efetivar uma relação reversa e comutativa de sentimentos subjetivos e conhecimentos objetivos; promover uma relação entre os sentidos e o seu próprio tema, onde não há uma divisão clara e definitiva, mas "uma continuidade entre as respostas fisiológicas e afetivas do meu corpo e as aparências e desaparecimentos dos corpos e imagens da tela". (SHAVIRO *apud* SOBCHACK, 2004, p. 61)

Essa reversibilidade entre expressão e percepção não é sintetizada por um pensamento único nem definitivo, sequer é separada da consciência. Esta, inclusive, que é vinculadora dessa relação de incorporação mútua, como um "espaço único que separa e reúne, que sustenta cada coesão" (MERLEAU-PONTY *apud* SOBCHACK, 1992, p. 4), isto é, o mundo experienciado e o corpo vivido.

Sobchack acredita que a percepção corporal é um pilar da comunicação da experiência cinematográfica, que implica em aspectos da visão, da audição e dos movimentos da experiência sensível, estes que são traduzidos em um sentido sensível que resultam em um sentido visível e audível.

> Em sua presença e atividade de percepção e expressão, o filme transcende o cineasta a constituir e localizar seu próprio lugar, sua própria experiência perceptiva e expressiva de ser e se tornar. (SOBCHACK, 1992, p. 9, tradução minha)

O espectador está nessa teia, com suas estruturas expressivas e perceptivas, significando e experienciando o filme. A experiência cinematográfica expõe o espaço habitado pela experiência direta, tornada acessível e visível pelas condições de "encorporação"[1] que envolvem o espectador. No espaço habitado, o espectador está, em menor ou maior grau, em um nível de consciência dessa natureza dupla e reversível da percepção cinematográfica, de sua expressão como um processo de percepção.

Quando Sobchack afirma que tocamos o filme é porque nossos sentidos entram em contato com a estrutura e a dinâmica concebida no filme e porque também somos tocados por suas informações, gradações de luzes, noções de percepção e espaço. O toque é "real e contínuo, uma questão do circuito de vibrações

sensoriais que liga o espectador à tela". (EISENSTEIN *apud* SOBCHACK, 2004, p. 55)

O corpo e a representação cinematográfica não refletem um ao outro. Eles estão a todo momento se informando em uma relação não hierárquica, mas de choques de afetos. É uma situação reversível e incomensurável em níveis representativos, que se manifesta por meio de uma experiência oscilante, ambivalente e frequentemente ambígua.

Uma visão tátil

Um passo adiante dessa discussão seria entender essa relação entre corpo do filme e do espectador de uma maneira mais próxima. O próprio uso da palavra toque não é ordinário. A imagem audiovisual pode fazer emergir nos sentidos do espectador uma lembrança tátil, revelando uma capacidade de toque que a visão revela, como se no lugar de ver as imagens à distância, os olhos conseguissem deslizar, esfregar, acariciar.

Laura Marks (2000) investiga esse fenômeno cinemático se baseando em como o cinema pode resgatar da memória do espectador uma sensação de toque quando em contato com a imagem cinematográfica. O cinema, para Marks, apela ao contato incorporado com o objetivo de recriar memórias sensórias no espectador. A força intangível e histórica dos objetos, dos corpos pode ser traduzida pelo cinema a partir de experiências que evocam outros sentidos além da visão.

A visão que Marks defende está menos ligada à atividade cognitiva e mais a uma visão que, de alguma maneira, se entrega à imagem, que não se propõe a uma relação de dominação para com a imagem. Nessa modalidade, o contato entre os corpos é mais próximo, muito parecido com o contato entre corpo do filme e do espectador explicado por Sobchack e Barker. E para que isso ocorra, para que nosso corpo funcione como sistema de percepção, para que se entregue à imagem e a penetre, é preciso que estejamos minimamente desconectados das funcionalidades do nosso copo, dos nossos sentidos. Marks explica:

> Um certo grau de separação do corpo é necessário para que nossos corpos funcionem. Imagine se nossas percepções estivessem tão incorporadas que pudéssemos sentir cada passo de nosso processo digestivo, a contração de nossos neurônios. Estaríamos tão sintonizados com o universo que seria impossível

> nos concentrarmos no mundo ao nosso redor. Se estivéssemos cientes do funcionamento dos nossos baços, da constante atividade sobre as membranas mucosas de nossas narinas, do tráfego em nossas estradas sinápticas, certamente não seríamos capazes de dirigir um carro, quanto mais distinguir as percepções mais necessárias para a sobrevivência. (MARKS, 2000, p. 132, tradução minha)

Aqui, poderíamos fazer um paralelo com a memória sinestésica de Barker (2009), em que os movimentos do filme, neste caso, suas propriedades táteis, nos lembraria uma sensação de nossa história e, com isso, nos colocaria mais próximos à sensação que o filme objetiva emanar em nossos corpos. Há, portanto, uma relação mimética entre esses corpos: a imagem cinematográfica elabora uma forma de representação baseada em um contato material com o espectador. O que ocorre é um parentesco indicioso com a imagem, não diretamente com o que é representado, mas principalmente com seu efeito sensório. Esse contato físico com a imagem se dá quando o que passa na tela atravessa o sistema sensório do espectador, fazendo-o entender com a força do seu corpo, e não tanto com sua capacidade cognitiva.

Marks (2000) recorre a Bergson para afirmar que uma imagem é multissensorial, isto é, que vai além da visão, inferindo sobre todos os sentidos que percebem um objeto. E é na superfície do corpo (na pele, na tela) que a sensação e a percepção coincidem, invocando uma mediação da memória. O esquema dessa trajetória seria: primeiro nos movemos para o objeto na tela, depois recordamos imagens virtuais que nos vêm à memória e as comparamos com o que está na tela. Isso é compatível com o modelo de percepção de Bergson, que é referência para Deleuze e sua imagem-tempo.

No exercício de transitar pelo tempo na imagem, nossos olhos percorrem aquela superfície como órgãos de toque, deslizando de canto a canto da imagem, em uma experiência sensória de assimilação narrativa. Enquanto percorremos sobre a pele, a superfície do filme, o filme também nos percorre, caminhando por nossos sentidos e deixando seus rastros afetivos, suas marcas em nosso corpo.

Elucidando as maneiras que o cinema evoca o sentido do tato, Marks desenvolve o conceito de visualidade háptica, em que o olhar se move sobre a superfície da imagem, da

tela, do objeto, mais preocupado em investigar a textura do que codificar a forma. O olhar aqui é incentivado a flanar pela imagem e não a se concentrar em um único ponto.

> Tais imagens oferecem tal proliferação de figuras que o espectador percebe a textura tanto quanto os objetos imaginados. Enquanto a percepção óptica privilegia o poder representacional da imagem, a percepção háptica privilegia a presença material da imagem. A partir de outras formas de experiência sensorial, principalmente toque e cinestesia, a visualidade háptica envolve o corpo mais do que no caso da visualidade óptica. O toque é um sentido localizado na superfície do corpo: pensar no cinema como háptico é apenas um passo em direção a considerar as maneiras como o cinema atrai o corpo como um todo. (MARKS, 2000, p. 163, tradução minha)

Em *Jauja* (2014), quinto longa-metragem do argentino Lisandro Alonso, as imagens não nos territorializam em um lugar, mas em sensações. Sentimos a textura do solo de maneira ávida, o deserto e sua pastagem, o mar, tudo parece vir à superfície da tela, disponíveis à aproximação física do nosso corpo (Fig. 1 e 2). A imagem foge da representação para ser matéria. Matéria bruta para sensações, sentimentos que traduzem uma maneira de viver naquele universo.

No lugar de nos fixar na narrativa, a imagem háptica nos fixa na matéria, fazendo-nos contemplá-la. Aqui, é possível uma materialização do afeto, uma vez que empreendemos uma contemplação incisiva sobre o espaço fílmico. Para conseguir esse caráter háptico, filmes empreendem combinações técnicas como granulação e desfoque da imagem, como um *close-up* muito próximo do objeto a pronto de desfigurá-lo, talvez até em busca se seu átomo. As imagens hápticas desestimulam o espectador a pensar sobre uma representação e o coloca em uma relação incorporada e multissensorial com o filme.

> A visão do espectador tem uma relação tátil com a superfície da imagem, movendo-se sobre as figuras que se fundem no plano da imagem, como se as coisas até mesmo distantes estivessem a apenas um centímetro do corpo da pessoa. Olhar de tal maneira requer do espectador uma certa confiança, que os objetos da visão não são ameaçadores, mas esperarão pacientemente para serem vistos. (MARKS, 2000, p. 181, tradução minha)

Fig. 1 e 2 – Frames do longa-metragem *Jauja* (2014), do cineasta argentino Lisandro Alonso

A pele de *Jauja* é interessante porque é extremamente tátil, como carne, no entanto, se situa nos limites de uma película. O filme não esconde seu corpo tecnológico, evidenciando sua forma física, onde o caráter midiatizado é bem destacado. A tela e seus limites bem demarcados se posicionam de maneira que parece que estamos entrando em um universo desconhecido e o explorando por uma espécie de fresta. As superfícies se metamorfoseiam em estados de matéria e a experimentamos de perto e em segredo.

Ressonância carnal e um novo toque

No entrelaçamento entre filme e espectador, na experiência cinematográfica, há momentos em que o que se sente no corpo do filme e no do espectador é o mesmo, em níveis de intensidade, ritmo e proximidade. No instante em que parece que excedi os limites do meu corpo, percebo que o que propiciou isso foram as imagens e meu próprio corpo, visto as intensidades afetivas que transpassam pelos corpos e minha capacidade fisiológica de senti-las.

Nos planos longos de *El auge del humano* (2011), de Eduardo Williams, a câmera segue trepidante e constantemente o protagonista e por vezes podemos sentir a incidência dos pés. Mais que flutuar, o filme caminha pelos espaços. No meio do fluxo, o protagonista desce as escadas e o movimento que a câmera faz é o mesmo, sua percepção chacoalha no ritmo de um descer de escadas. Como já estamos imersos nesse fluxo, fica latente a sensação de que quem caminha também somos nós.

Sobre esses momentos, Paasonen desenvolveu estudos focando o caso da pornografia *on-line* e toda sua estrutura midiática, calcada na materialidade em que essas relações de contato se configuram. Seu foco em pornografia é um passo a mais das teorias sensórias do audiovisual, uma vez que seu olhar está aberto para as transferências corpóreas que ocorrem na visualização dessas obras, e essas transferências, ela afirma, envolvem um complexo de carne, convenções genéricas, tecnologias, bem como fatores materiais, imateriais, humanos e não humanos (2011).

Nos momentos que me referi anteriormente, a teórica desenvolve o conceito de "ressonância carnal". (PAASONEN, 2011) Aqui, o espectador é visto como fonte e ponte de ressonâncias.

> Frequentemente, as frequências corretas e as "vibrações simpáticas" são descobertas por acaso, já que certas imagens entre centenas e milhares de pessoas grudam, atraem a atenção, fascinam e estimulam futuras revisitações. Em contraste, outras ressonâncias são experimentadas como perturbadoras e desagradáveis, como tipos revoltantes de dissonância, como choques pontiagudos, ou como envolvendo uma série de respostas confusas – sendo surpreendidos, assustados, entediados, divertidos, envergonhados, confusos e excitado. (PAASONEN, 2011, p. 16, tradução minha)

A ressonância é carnal devido às sensações e vibrações que ela causa no corpo espectador que podem ser difíceis de traduzir. O estudo de Paasonen considera as contribuições de Marks, Sobchack e mais uma gama de teóricos do sensório que se debruçam sobre a carne humana, a textura das imagens. Dessa maneira, ela também observa as mediações materiais que possibilitam o engajamento corpóreo da pornografia *online*, toda tecnologia que inclui cabos, *modems*, *hardware*.

> No centro dessa interação está a presença física e acessibilidade visual de seus intérpretes, facilitada pela comunicação em rede e apoiada pelas noções de realidade e autenticidade associadas às tecnologias de inscrição, geração de imagens, gravação e transmissão (via fotografia, vídeo e Internet). Tal "resíduo carnal" é crucial para os registros afetivos, força e apelo do pornô online. (PAASONEN, 2011, p. 17, tradução minha)

A ressonância carnal cria laços com a experiência incorporada que investigo pelo seu parentesco em questão afetiva e midiatizada, como podemos ver. O que ela atenta em um grau maior seria o modo digital em que essa experiência se desenvolve, o que a aproxima do cotidiano midiatizado em *El auge del humano.* Em uma cena, um grupo de rapazes se exibe pela *webcam* por dinheiro. Assistimos a todo o momento através de um plano desinteressado, que os filma como uma câmera de vigilância. Por outro lado, o som das práticas sexuais é bem palpável, próximos desse contato íntimo com o espectador que Paasonen ensina. Os próprios corpos nus se misturando à imagem granulada denotam uma sensação de textura, de verossimilhança.

A experiência de uma *webcam* é muito importante nessa questão. Elas insinuam um real, um autêntico nas imagens, sua mediação é mínima porque ela precisa "desaparecer" para que a ressonância carnal se mani-

feste. Elas são simplesmente "janelas nas vidas íntimas das pessoas". (PAASONEN, 2011, tradução minha) Os rapazes da cena estão nus em um quarto, se esfregam, se chupam em um show de intimidade midiatizada. Essa troca íntima com a pessoa do outro lado do computador faz emergir uma sensação de conectividade e presença, facilitada pelas tecnologias de rede.

Em outra cena de exibição sexual por *webcam*, somos iniciados pela perspectiva do espectador que está do outro lado do *site*, pois vemos o computador e as outras páginas de *web* que ele visita simultaneamente. Logo a tela do computador toma toda a imagem cinematográfica, intensificando uma experiência de espectador daquele show. Quando tudo termina, eles se vestem e vão para a rua. O que ocorre é uma transição de *webcam* para câmera extradiegética que tem nos guiado pelos fluxos do filme. Somos transportados para outra parte do mundo por dentro de uma *webcam*. A superfície da imagem da *webcam* toca a tela, em uma conexão que se nota depois de sua manifestação.

> [...] imagens em tempo real como aquelas fornecidas por *webcams* atualizam-se e apontam para outro lugar: "elas fazem nossas redes parecerem transparentes e, assim, cumprem a promessa das redes de fibra ótica para nos conectar. para o mundo, assim como cotações de ações em tempo real e banners de notícias" (CHUN *apud* PAASONEN). [...] Imagens de *webcam* são experientes como traços "de um ser humano real que está sendo localizado em outro lugar" - isto é, como signos indiciais de presença, enquanto a interação entre os operadores de câmera e seus públicos envolve o desejo de "alguém tão perto e ainda tão longe, porque apenas fora do material alcance". (HILLIS *apud* PAASONEN, 2011, p. 76, tradução minha)

Essa transparência referida por Paasonen explica como é possível uma aproximação tátil entre os corpos que se comunicam por essas pequenas câmeras. Podemos ver traços corpóreos muito próximos da tela em uma proximidade visual com indícios de presença e contato, sem esquecer que também há um distanciamento. A textura da imagem, combinada com o som, torna acessível uma materialidade disponível para a percepção sensória.

Na cena em que o protagonista urina em um formigueiro, a câmera segue o derradeiro caminho da urina em direção ao formigueiro e vai lentamente penetrando-o

(Fig. 3 e 4). A sensação tátil não poderia ser maior. A câmera vaga por dentro dos orifícios e entre as formigas, agora gigantes, e somos levados a flanar por esse espaço, construindo todo nosso contato próximo com imagens imprecisas e volumosas, como se nossos olhos pudessem tocá-las. O fluxo agora é majoritariamente material.

Não se explica nada racionalmente, em uma trajetória tátil por um universo. E depois saímos do formigueiro também tatilmente, com a textura da terra por toda a tela até chegarmos em uma mão em plano fechado, onde a geografia da pele é explícita. A mão, por sua vez, começa a digitar no celular, ligando nossa perceção ao *touch screen* do celular. Paasonen chama atenção para as propriedades materiais específicas das imagens digitais. Seu aparato de mediação (*hardware*, cabos e fios) estão inesperáveis das maneiras como essas imagens são experimentadas. (PAASONEN, 2011)

Na cena em que experimentamos o olhar do espectador de webcam em *El auge del humano,* é preciso repetir, o personagem assiste a um show na *webcam*, mas também navega por outros *sites*. A superfície da tela do computador vem à tona em camadas, em busca de uma profundidade do digital. Há mais de um acontecimento na mesma superfície e vê-se o tempo passar por essa experiência que não foca primeiramente no que passa da imagem, mas sim na imagem em si. Seria possível um encontro de duas imagens-tempo?

Ao fim do filme, em uma fábrica, vê-se um grupo de trabalhadores enfileirados manuseando o que depois o filme nos mostra em perfeitas definições. Um equipamento com seu interior exposto, tendo suas estruturas manipuladas com ferramentas. A cena se estende e é possível caminhar com os olhos por toda a extensão do aparelho (Fig. 5).

Diante dessa materialidade escancarada, lembro-me das análises que Shaviro e tantos outros teóricos do sensório no cinema fazem sobre a obra de Cronenberg. Shaviro destaca a insistência de Cronenberg na tecnologia da carne, fazendo dela o espaço principal das transformações e choques sociais, em sua materialidade crua. Nos filmes do diretor, a tecnologia reforça nossas experiências corpóreas, testando limites desconhecidos. Shaviro explica:

Fig. 3 e 4 – Frames de *El auge del humano* (2011), de Eduardo Williams

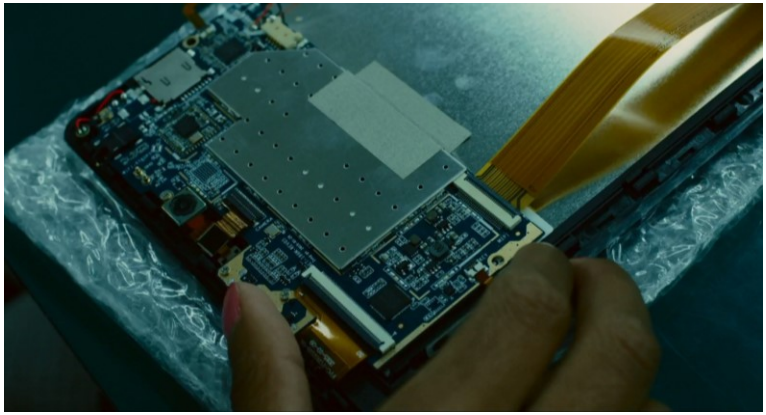


Fig. 5 – Frame de *El auge del humano* (2011), de Eduardo Williams

> Cronenberg é um literalista do corpo. Tudo em seus filmes é corporal, baseado na interseção monstruosa entre fisiologia e tecnologia. Afecções corpóreas não são sintomas psicanalíticos a serem decifrados; eles, de fato, são, por si só, movimentos de paixão. O corpo é o lugar das mais violentas alterações e das mais intensas afecções. [...] Novos arranjos de carne destroem as oposições tradicionais binárias entre mente e matéria, imagem e objeto, self e outro, dentro e fora, masculino e feminino, natureza e cultura, humano e inumano, orgânico e mecânico. De fato, a desmontagem sistemática de tais distinções, em todos os níveis possíveis, é o maior princípio estrutural de todos os filmes de Cronenberg. (SHAVIRO, 2015, tradução minha)

Crio relações da lógica da carne em Cronenberg com a imagem do aparelho com seu interior exposto em *El auge del humano.* Suas pequenas partículas são como as terminações nervosas do meu corpo. Percebo um corpo aberto e dissecado na minha frente, manifestando as entranhas do digital.

Percebo uma tatilidade difícil de descrever, mas que já consigo reconhecer indícios em minha pele. Suspeito o que poderia ser uma nova memória sensória, própria da contemporaneidade, propiciada pelo capitalismo tardio. A sensação de toque no *touch screen* e uma tatilidade digital me parecem se referir ao corpo que está transitando entre o fisiológico e o digital, o que me inspira a experimentar essa superfície, a entrar em contato com esse corpo digital e provar de novas capacidades sensórias. Isso me deixa curioso para conhecer essa nova experiência, a qual possibilita ao cinema novas estratégias estéticas de emular um novo estar no mundo e traduzir o que o corpo pode nos dizer.

Notas

[1] Tradução livre do termo *embodiment*, sem equivalente em português, que descreve a relação entre filme e espectador, onde a linguagem de reversibilidade entre percepção e expressão são enraizadas, em que a existência simultânea dos dois corpos não interage de maneira dialética, sem um corpo que dê a última palavra.

Referências

BARKER, Jennifer. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press, 2009.

MARKS, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press, 2000.

PAASONEN, Susanna. *Carnal Resonance: Affect and Online Pornography*. Cambridge: MIT Press, 2011.

SHAVIRO, Steven. *O corpo cinemático*. São Paulo: Paulus, 2015.

SOBCHACK, Vivian. *The Address of the Eye: Phenomenology and Film Experience*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

SOBCHACK, Vivian. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004.

pesquisa em processo

A máscara não pode ser esquecida [1]

The Mask Cannot Be Forgotten

La máscara no puede ser olvidada

Jessy Kerolayne Gonçalves Conceição [*]
(Universidade Federal Fluminense, Brasil)

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.36386

RESUMO: Em 1968, a Igreja do Rosário, localizada no subúrbio carioca. montou uma exposição em homenagem aos 80 anos de Abolição da Escravatura, revelando entre as obras expostas a litografia *Castigo de Escravos.* A imagem carrega uma figura feminina de olhos fixos que nos encaram, enquanto em sua boca leva uma espécie de mordaça, conhecida como máscara de flandres. Ganhando apreço de religiosos, hoje ela é afamada como a Escrava Anastácia. Não se sabe ao certo a biografia oficial da escrava, o que nos diz respeito a profundas tentativas de silenciamento. O intuito do presente artigo é trazer uma análise através das biografias e imagem de Anastácia, do ponto de vista da teórica e artista Grada Kilomba e dos trabalhos da artista visual Rosana Paulino. Ambas resgatam a imagem de Anastácia e a máscara de flandres para o campo simbólico de maneira a criar uma metáfora sobre os processos de colonização, silenciamentos e como os resquícios dessa violência nos afeta até os dias atuais.

PALAVRAS-CHAVE: silenciamento; máscara de flandres; Anastácia; escravidão

[*] Jessy Kerolayne Gonçalves Conceição é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói. E-mail: jessygoncalvesc@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-0880-8840

ABSTRACT: In 1968, the Church of the Rosary, located in the suburbs of Rio de Janeiro, set up the exhibition in honor of 80 years of Abolition of Slavery, revealing among works exhibited lithograph *Castigo de Escravos*. The image carries a female figure with fixed eyes that face us, while in her mouth she carries a kind of muzzle known as a tinplate mask. Gaining appreciation from religious today she is known as the Anastasia Slave. The official biography of the slave woman is not known, which concerns deep attempts at silencing. The purpose of this article is to bring an analysis through the biography and image of Anastácia, from the point of view of the theoretical and artist Grada Kilomba and the works of visual artist Rosana Paulino. Both rescue Anastacia's image and the tinplat mask for the symbolic field to create a metaphor about the processes of colonization, silencing and how the remnants of this violence affect us to the present day.

KEYWORDS: silencing; mask of tin; Anastasia; slavery

RESUMEN: En 1968, la Iglesia del Rosario, ubicada en el suburbio de Río de Janeiro, organizó una exposición en honor a los 80 años de la Abolición de la esclavitud, que revela entre las obras de litografía expuestas *Castigo dos Escravos*. La imagen lleva una figura femenina con ojos fijos, mientras que en su boca lleva una mordaza conocida como *máscara de flandres*. Ganando el aprecio de los religiosos de hoy es famosa como la Esclava Anastasia. La biografía oficial del esclavo no es conocida por sus intenciones claras de silencio profundo. El propósito de este artículo es analizar las biografías e imágenes de Anastasia, desde la perspectiva de la teórica y artista Grada Kilomba y las obras de la artista visual Rosana Paulino. Ambos rescatan la imagen de Anastasia y la máscara de flandres al campo simbólico para crear una metáfora sobre los procesos de colonización, los silencios y cómo los restos de esta violencia nos afectan hasta nuestros días.

PALABRAS CLAVE: silenciamiento; *máscara de flandres;* Anastasia; esclavitud

Recebido: 15/9/2019; Aprovado: 5/1/2020

Citação recomendada:

GONÇALVES CONCEIÇÃO, Jessy Kerolayne. A máscara não pode ser esquecida. *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 345-362, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.36386]

A máscara não pode ser esquecida

> A máscara vedando a boca do sujeito Negro impede-o(a) de revelar as verdades das quais o mestre branco quer "se desviar", "manter à distância" nas margens, invisíveis e "quietas". (KILOMBA, 2010, p. 177)

A litografia *Castigo de Escravos*, produzida pelo explorador Jacques Etienne Victor Arago em sua passagem pelo Brasil no século XIX, é a imagem que deu rosto e margem para a história da escrava Anastácia. Sendo ou não uma criação do imaginário popular, o fato é que o que a envolve nos diz muito a respeito dos apagamentos e silenciamentos, buracos históricos causados pelos processos brutais de colonização. Levou muito mais tempo do que eu esperava para buscar informações concisas sobre a história da Escrava Anastácia. Nas três primeiras buscas no Google, encontrei dados completamente diferentes, já que cada um dos sites me dava fragmentos de sua biografia, uma informação nova ou incongruente. Segundo a plataforma independente Wikipédia, ela nasceu em Pompeu no dia 12 de maio de 1740; alguns afirmam que tenha concedido milagres, sendo assim

considerada uma figura religiosa, cultuada tanto no Brasil como em alguns países da África. O autor do artigo afirma que Anastácia "era uma mulher de rara beleza, que chamava a atenção de qualquer homem"[2] e por se recusar a se deitar com um de seus senhores, foi condenada a usar a máscara de flandres pelo resto de seus dias.

A fonte das informações desse artigo é ainda mais curiosa: o site usado como referência se chama *Bolsa de Mulher*[3], onde encontramos um artigo "mais aprofundado" acerca da história da Escrava Anastácia. Segundo o texto *A beleza da escrava Anastácia*, ela era filha de Delmira, trazida para o Brasil por volta de 1740; era princesa da tribo Bantú da família real de Galanga. O autor segue frisando a beleza de Delmira que, por conta disso, foi violentada por um homem branco, gerando Anastácia que possuía olhos azuis. Morreu no Rio de Janeiro em data desconhecida.

É visível a dificuldade imensa de encontrar algum documento oficial sobre a real biografia de Anastácia; por esse motivo, alguns pesquisadores nem mesmo acreditam em sua existência, alegando que a litografia de Etienne Arago seria apenas uma ilustração de um dos objetos de tortura. Esse fato só nos comprova o quanto esses silenciamentos foram calcados, gerando apagamentos, enterrando histórias, fazendo com que não saibamos afinal a realidade por trás da imagem, gerando mais questões do que respostas. Em *A Máscara*, a teórica e artista Grada Kilomba faz um extenso apanhado de outras duas possíveis versões de sua biografia citadas no artigo *Escrava Anastácia: The Iconographic History of a Brazilian Popular Saint* de Jerome S. Handler e Kelly E. Hayesh:

> Sem história oficial, alguns dizem que Anastácia era filha de uma família real Kimbundo, nascida em Angola, sequestrada e levada para a Bahia, Brasil e escravizada por uma família portuguesa. Após o retorno desta família para Portugal, ela teria sido vendida a um dono de uma plantação de cana de açúcar. Outros alegam que ela teria sido uma princesa Nagô/Yorubá antes de ter sido capturada por traficantes de escravos europeus e trazida para o Brasil. Enquanto outros ainda contam que a Bahia foi seu local de nascimento. Seu nome africano é desconhecido. Anastácia foi o nome dado a ela durante a escravidão. Segundo todos os relatos, ela foi forçada a usar um colar de ferro muito pesado, além da máscara facial que a impedia de falar. As razões dadas para este castigo variam: Alguns relatam seu ativismo político no auxílio em fugas de outros(as) escravizados(as); outros dizem que ela

havia resistido às investidas sexuais do mestre branco. Outra versão ainda transfere a culpa para o ciúme de uma sinhá que temia a beleza de Anastásia. A ela é alegada a história de possuir poderes de cura imensos e de ter realizado milagres. Anastásia era vista como santa entre escravizados(as) africanos(as). Após um longo período de sofrimento, ela morre de tétano causado pelo colar de ferro ao redor de seu pescoço. (HANDLER; HAYES, 2009)

No artigo de Handler e Hayes, conclui-se que não há fundamentos para que a imagem produzida por Etienne Arago seja o retrato de uma pessoa real. Sendo assim, todas as histórias encontradas sobre a escrava são uma tentativa de legitimar sua existência, uma forma de não esquecer as barbáries do passado.

> The mute Anastacia has provided an opportunity for many Brazilians to narrate painful era in their history and to reclaim a past that, in ways large and small, continues to affect the present. (HANDLER; HAYES, 2009, p. 51)

A partir daqui, vamos lançar um olhar mais aprofundado, analisando de múltiplos ângulos os fragmentos que envolvem a imagem de Anastácia. Começando pelos textos encontrados de forma avulsa na internet – *Wikipédia* e *Bolsa de Mulher* –, nota-se fortes resquícios de discursos colonizadores. Ambos os textos mencionam sua beleza, atributos que atraiam os olhares dos homens apontando seus aspectos físicos como raros, exóticos, termos atribuídos, na maioria das vezes, às mulheres negras com a infeliz intenção de elogios, objetificando e sexualizando esses corpos. O artigo *A beleza da escrava Anastácia* relata que ela teria se recusado a fazer sexo com um dos senhores, mantendo-se virgem. Essa informação entra em contradição quando, ao falar sobre a concepção de Anastácia, o autor afirma que "era comum à condição das escravas negras"[4] serem violentadas. De fato, as escravas eram estupradas, não havia "sim" ou "não", elas não respondiam porque eram coisificadas, não passando de objetos. A afirmação provém de um ponto de vista católico de "pureza", já que na maioria das vezes as santas são "livres dos pecados mundanos", seguido da hipótese de seus olhos serem azuis, fazendo com que fosse ainda mais "especial" por carregar em sua genética traços de um homem branco.

Quando questionamos o motivo de pensamentos como estes, vemos as heranças de um passado marcado pela mancha da escravidão. Para além desses relatos, a imagem da Escrava Anastácia se tornou símbolo de

luta para muitos, expondo uma das torturas mais cruéis da época. Ainda no artigo *A Máscara,* Grada Kilomba evoca a máscara de Flandres como elemento principal para criar uma ponte simbólica entre o objeto de tortura e a vontade ávida de silenciamento dos negros. (Fig.1)

A máscara do silenciamento[5]

> Há uma máscara da qual eu ouvi falar muitas vezes durante minha infância. Os vários relatos e descrições minuciosas pareciam me advertir que aqueles não eram meramente fatos do passado, mas memórias vivas enterradas em nossa psique, prontas para serem contadas. Hoje quero recontá-las. Quero falar sobre a *máscara do silenciamento.* (KILOMBA, 2010, p. 171)

Feita com uma espécie de chapa de aço, a máscara de flandres poderia variar cobrindo o rosto todo ou somente boca. Parte desse ferro ficava entre a língua e a mandíbula, tendo um cadeado que era trancado por detrás da cabeça. A máscara servia para evitar que os escravos comessem das plantações, engolissem pepitas de ouro nas minerações e também para evitar que eles ingerissem terra para tirar sua própria vida. Kilomba parte desse instrumento cruel para criar uma metáfora sólida do que representa o objeto no corpo da pessoa colonizada para o colonizador e o que reverbera desse ato físico para o simbólico.

> Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento dos(as) chamados(as) "Outros(as)": Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (KILOMA, 2010, p. 172)

Kilomba, em seu artigo, faz uma construção sólida do significado do uso da máscara de flandres nos escravos. A teórica percorre desde a aparência física do objeto, o que ele representa nesses corpos e como a partir disso se pode tirar uma das bases do processo de colonização. Ela aponta a boca como a principal forma de dominação do colonizador. A máscara cobre a boca do sujeito, torturando-o, causando medo, domi-

Fig. 1 - Jacques Etienne Arago, *Castigo de Escravos*, 1839.
litografia aquarelada sobre papel (sem dimensões definidas)
(Fonte: Colecão Museu AfroBrasil)

nando, a partir da dominação física, indo para a dominação no campo simbólico e psicológico: a boca é o meio pelo qual nos expressamos, por onde respondemos e exprimimos nossas ideias e opiniões. Tirar o direito de falar coibiria o colonizado de expressar-se, silenciando-o. Quem pode falar pode ser ouvido por alguém, sendo ouvido se torna pertencente, sendo pertencente da sociedade, ouvido e falante, o *sujeito branco*[6] teria que admitir todo o processo brutal de colonização, além das reverberações desse período na contemporaneidade.

> Existe um medo apreensivo de que, se o(a) colonizado(a) falar, o(a) colonizador(a) terá que ouvir e seria forçado(a) a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades do "Outro". Verdades que têm sido negadas, reprimidas e mantidas guardadas, como segredos. Eu realmente gosto desta frase "quieto como é mantido"6. Esta é uma expressão oriunda da diáspora africana que anuncia o momento em que alguém está prestes a revelar o que se presume ser um segredo. Segredos como a escravidão. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo. (KILOMBA, 2010, p. 177)

O fato é que esses silenciamentos soterraram parte de uma história, se não toda ela; cobriram com terra todas as verdades ou pelo menos o tentaram fazer. O simples fato de encontrarmos diversas versões da história de Anastácia ou o fato de que alguns nem sequer acreditam que ela tenha existido já nos direciona para isso. A história que a silenciou, assim como a outros negros, nos impediu de saber o que aconteceu de uma outra perspectiva, sendo que o que nos restou são vestígios de parte da história, contada pela perspectiva do colonizador, do homem que pode falar e ser ouvido, do que afirma e deslegitima as informações. Grada Kilomba afirma que ouvir o colonizado é ter que entender, compreender e saber da verdade; verdade essa que negam porque serão deslocados de seu lugar de poder e de privilégio; ouvir é aceitar que o racismo existe de fato como uma ferida histórica que diariamente fingem não existir. Oprime-se pela boca e, então, silencia-se para que não seja necessário passar por todos esses processos.

A artista Rosana Paulino também trouxe a máscara de flandres para seus trabalhos de maneira a ilustrar os silenciamentos dos negros com um recorte de gênero. Paulino comenta em sua tese de doutorado *Imagens de Sombras* (2011) que *a priori* o mote de sua pesquisa no mestrado era a imagem *Castigo de Escravo*. Partindo da imagem de

Etienne Arago, a artista faria uma investigação gráfica e visual, releituras poéticas levantando questionamentos de como as práticas escravistas e a visão colonizadora acerca das mulheres negras reverberam na sociedade ainda hoje.

Paulino coloca seu corpo em cena quando compõe uma série de desenhos em nanquim, retratando-se com máscaras africanas e com a máscara de flandres. Identificamos dois momentos desses estudos através dos anos datados nos trabalhos. Em 1997, a artista cria *Autorretrato para comedores de terra e Autorretrato com gargalheira*; ambos são instrumentos de tortura, ambos os objetos são retratados na litografia de Etienne Arago. Dois anos depois, Paulino compõe mais três imagens, dessa vez intituladas *Autorretrato com máscara africana*. A artista transporta para sua imagem, para seu corpo e para si, memórias que não são dela, mas que partem de seus ancestrais e, sendo assim, pertencem à sua história.

No primeiro momento, ela transporta para seu próprio corpo as torturas que atravessaram gerações e chegaram até ela; no segundo momento, a artista se depara com as heranças de seus antepassados. Podemos até dizer que essas seriam as únicas heranças que mulheres como ela poderiam carregar consigo. (Fig. 2)

A série *Bastidores* traz imagens de diferentes mulheres negras transferidas para o tecido, no qual garganta, olhos e boca foram bordados grosseiramente. Paulino une elementos do estereótipo feminino – como o uso do bastidor e o bordado –, levantando questões sobre a violência doméstica; as fotografias apresentadas no trabalho são de mulheres vítimas de abuso. Na obra percebemos os desdobramentos dos desenhos em nanquim direcionados para outros corpos e outras vivências, evocando outras mulheres para falar.

A artista usa o bordado como técnica, relacionando com suas memórias de infância, quando sua mãe bordava para somar financeiramente nas despesas da casa. Em sua tese de doutorado, Rosana Paulino tratou de como seria impossível ignorar essas lembranças e não as incorporar em seus trabalhos de arte. O que a levou a levantar essas questões foi o fato de a História da Arte que conhecemos ser construída por uma perspec-

Fig. 2 - Rosana Paulino, *Autorretrato para comedores de terra,* 1999.
nanquim sobre papel, 32 x 24 cm (Fonte: LOPES, Fabiana; PALMA, Adriana Dolci; VOLZ, Jochen *et al*. *Rosana Paulino: a costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca, 2018)

tiva europeia, sendo colocada como "verdade oficial e absoluta", o que fez com que ela não se sentisse pertencente desse lugar por não ver sua história representada nesse universo em que estava se inserindo. Apesar de vermos hoje artistas que abordam em sua obra temas como esse serem por fim reconhecidos – em doses homeopáticas –, alguns anos atrás o próprio sistema de arte acabava por expulsá-los.

Nas instituições de ensino sempre nos colocam a perspectiva baseada em conceitos europeus. Pouco ouvi ao longo da minha formação sobre outros pontos de vista, ainda menos no ensino superior; para mim, sempre foi uma questão. Quando me deparava com a "História da Arte", me questionava sobre como todas as coisas só poderiam ter acontecido em um único continente sendo que temos, além da Europa, cinco outros. Levando em consideração que estou fazendo um recorte, se olharmos para outros temas não vemos representatividade, mais um reflexo de nossa história colonizada. (Fig. 3)

Em *Descolonizando conhecimento: Uma Palestra-Performance de Grada Kilomba*[7], a teórica levanta questões, tais como "quem produz o conhecimento?" "Para quem?" "E quem o reconhece e legitima?" Todas as perguntas têm uma resposta em comum. Estão às margens do conhecimento tudo que foi silenciado, assim como as possíveis histórias da arte que não são reconhecidas porque não são europeias. Os outros conhecimentos não são pertencentes à nossa história, pois o que não são ouvidas tão logo passam a "não existir". O silenciar é a tentativa de apagamento, se ninguém ouviu não se propaga, o que não foi difundido "não aconteceu". Parte da história sempre fica por debaixo de tudo e o que conhecemos é contado por quem pode falar e ser ouvido, sendo a história da humanidade marcada pelo patriarcado do homem branco.

Ainda nesse sentido que Grada Kilomba relata em sua palestra-performance que em um dado momento uma mulher branca deslegitima sua fala por subverter as teorias de determinados homens europeus.

> O último comentário, em particular, tem dois momentos muito cruciais. O primeiro momento é uma forma de advertir, que descreve o ponto de vista de uma mulher Negra como uma distorção da verdade, expressada aqui através da palavra "superin-

Fig. 3 - Rosana Paulino, *Sem Título* da série *Bastidores* 1997.
fotocópia transferida sobre tecido, bastidor de madeira,
tecido e linha de costura, 30 ∅ cm

> terpretação." A colega, também do sexo feminino, me advertia que eu estava interpretando em demasia, extrapolando as normas da epistemologia tradicional e, portanto, estaria produzindo conhecimento inválido. Parece-me que esta ideia de superinterpretação tem a ver com a ideia de que o/a oprimido/a está vendo "algo" que não deve ser visto e de que está prestes a dizer "algo" que não é para ser dito. (KILOMBA, 2016, p. 6)

Ainda que Kilomba e Paulino e tantas outras mulheres negras ocupem o espaço acadêmico, ainda têm que se provar, enquadrar-se nas "verdades" que já cansaram de reproduzidas as tantas pelas teses e dissertações. São sempre os mesmos homens brancos europeus: Freud, Foucault, Deleuze e outros nomes que eu mesma nem sei escrever. Rosana Paulino diz que mesmo que mulheres negras cheguem a alcançar alto nível em sua formação, elas ainda são subestimadas. Grada Kilomba aponta que os espaços acadêmicos "têm uma relação muito problemática com a Negritude". (KILOMBA, 2016, p. 7)

É partindo desses pensamentos e percepções que colocamos em dúvida a teoria de que talvez Anastácia nem sequer tenha existido. Nunca vamos saber ao certo já que quem detém o conhecimento, quem dissemina e quem o domina nunca teve o interesse em saber dessa versão da história, afinal, os negros eram apenas objetos, posses de senhores brancos. Assim como a litografia de Etienne Arago, quando homens e mulheres negras estiveram presentes em algum "estudo científico" foi para fins de análises de suas características físicas julgadas exóticas e ao mesmo tempo ignóbeis. Apenas mais um registro gráfico, sem contar a importância de sua história.

Através de uma investigação aprofundada pelos registros fotográficos do período da escravidão, Rosana Paulino concluiu em 2013 um dos seus trabalhos mais impactantes. A fotografia produzida pelo francês Auste Stahl retrata uma mulher negra completamente nua, de três ângulos diferentes. Em *Assentamento*, a artista resgata essa mesma imagem criando uma imensa instalação, ampliando-a em tecido e agregando elementos gráficos. Um coração sob seu peito, um feto em seu abdome e raízes saindo de seus pés. Nessa obra, o corpo-objeto ganha significados sensíveis, elementos simbólicos que foram tomados da mulher retratada. Paulino dá espaço para que essa mulher fale, enfim. (Fig. 4)

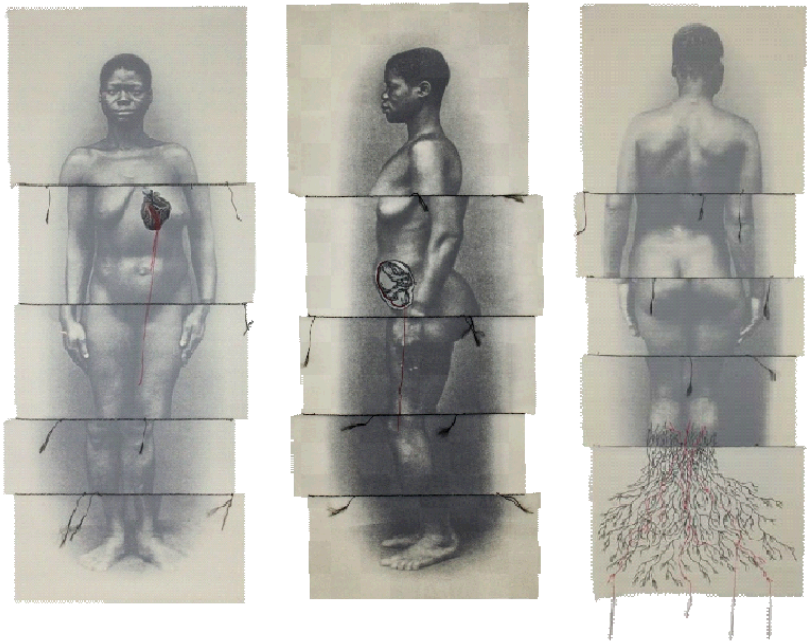


Fig. 4 - Rosana Paulino, *Assentamento, 2013.*
instalação, impressão digital sobre tecido, desenho, linóleo, costura, bordado, madeira, paper clay e vídeo (dimensões diversas)

Cidade Palimpsesto

O Complexo do Valongo foi o lugar criado para afastar os escravos da região central da cidade. Julgados como corpos abjetos e um perigo para a saúde pública, os negros foram removidos da área do Paço, região que se tornou a porta de entrada da cidade logo que a família da Coroa Portuguesa se mudou – ou fugiu – para o Brasil, sendo o lugar em que as pessoas vindas do continente europeu eram recepcionadas.

O Cais do Valongo logo virou o lugar mais movimentado da cidade, atraindo pessoas em busca de escravos nas "casas de carne", onde eram recepcionados. Em uma longa travessia pelo Oceano Atlântico em navios insalubres, muitos deles morriam no meio do caminho, tendo seus corpos atirados ao mar; os que chegavam com vida, logo não resistiam por conta das doenças contraídas durante a viagem. Poucos sobreviviam às terríveis condições que eram submetidos. Os corpos dos negros mortos eram atirados em uma vala coletiva, um reles buraco aberto no chão, que quando já estava coberto por corpos, tinha terra jogada por cima para que o depósito de novos corpos fosse possível.

A comercialização de escravos era muito rentável para os traficantes, fazendo com que mais e mais negros fossem sequestrados e trazidos para cá: adultos, idosos e até mesmo crianças. Quanto mais lucravam, mais negros eram traficados e assim milhares morreram em condições brutais. Tantos eram os corpos que criaram o Cemitério do Pretos Novos, uma vez que as antigas valas já não eram o suficiente. Estima-se que a delimitação desse espaço seja do tamanho de um campo de futebol, porém não se sabe ao certo. Depois de ser coberto com 60 centímetros de pavimento, o Cais do Valongo virou o Cais da Imperatriz, uma tentativa de apagar os vestígios da crueldade, vestígios da escravidão.

Por conta das Olimpíadas que o Brasil sediaria em 2016, as obras de revitalização na região portuária da cidade do Rio de Janeiro começaram no ano de 2011. As obras do chamado Porto Maravilha desenterraram algo que muitos quiseram esquecer, fingir que nunca aconteceu e outros até acreditam que existiu um motivo para tamanha barbaridade. Em uma sobreposição de histórias de colonizados e colonizadores, cava-se um pouco e lá estão corpos que se queriam silenciar, apagar, esquecer. Emudecidos por terra para sumir com o que eles podem contar, da verdade que podem dizer.

Tira-os à força de seus países de origem, os dominam como posse e os escravizam. Em seguida, os "libertam", mas sem base passam a viver em condições ruins nos chamados cortiços no centro da cidade. São removidos novamente, sobem os morros, afastando-os sempre, como se dessa forma fossem deixar de existir. É a cidade palimpsesto, apagando a história e escrevendo uma outra por cima.

O fato é que não há como esconder por muito tempo a verdade, o buraco causado pela colonização é imenso e muito difícil de pavimentar. Por mais que queiram silenciar, o que aconteceu é um episódio concreto da história, que volta e reivindica reparação; aqui os mortos falam e é impossível aterrar na tentativa de silenciar essas vozes. A memória volta para contar fragmentos das barbáries para não cair no esquecimento e, quem sabe, para nos lembrar de não cometer tal atrocidade novamente. Estamos beirando a loucura nesses tempos difíceis, eu mesma não duvido de nada, até porque em alguns lugares do país a escravidão ainda não acabou, sendo executada de maneiras mais silenciosas, em lugares mais distantes das grandes metrópoles.

Até hoje tentam silenciar vozes que se recusam a calar diante de injustiças, como o caso recente da deputada Marielle Franco, executada em 2018. A boca que um dia foi silenciada fala ainda mais alto através de outras vozes, mulheres como Grada Kilomba e Rosana Paulino que evocam essas vozes a se pronunciar, não deixando jamais que sejam caladas, esquecidas e apagadas. A máscara de flandres e a imagem da Escrava Anastácia não silenciam; pelo contrário, levantam questões e fazem assim com que outras vozes questionadoras se elevem e tenham uma reação. Aliás, já ouvimos muito a frase: "é no silêncio que encontramos as respostas". Não existe silêncio absoluto, ele também cria ruídos que se rebatidos, reverberam.

A opressão segue e nós seguimos também. Existindo e resistindo.

Palavras finais

Nos últimos anos de nossa história, presenciamos mudanças revolucionárias na visão da sociedade nas questões que permeiam as problemáticas das minorias. Esses corpos que por quase toda a história da humanidade foram marginalizados, massacrados, dividi-

dos e calados, por fim – em doses muito pequenas –, vêm ocupando o seu espaço. Os resultados que vemos agora não foram conquistados de um dia para o outro, são lutas que partem de gerações, lutas em que muitos foram torturados, coibidos, explorados, reprimidos, apagados, mortos e silenciados. No chão dessa estrada de pedras há sangue de milhares de indivíduos, vidas que foram submetidas às situações mais sádicas, infestas e brutais. Pessoas que lutaram para sobreviver em meio a isso tudo, aquelas que se negaram a calar a qualquer custo. Essas vidas são a base para as batalhas de hoje e de todos os dias, batalhas essas que estão muito longe de acabar.

Na mesma medida em que avançamos, uma onda de conservadorismo nos deu uma rasteira no desejo que bocas amordaçadas e olhos vendados continuassem desse jeito. No ano de 2018, aparentemente século XXI, ouvimos de muitos: "vocês vão voltar para a senzala", não que "frases" como essa fossem algo novo. Mesmo que se tenha passado mais de 500 anos desde o Brasil colonial, resquícios da colonização ainda sobrevivem sendo alimentados e são reflexos de uma ideia bem arquitetada e difundida. A vontade que se tem de nos manter calados ainda persiste, por medo de perda de privilégios, poder, controle; porém, acredito que o medo da verdade é ainda maior. Não queremos esquecer de tudo e fingir que não aconteceu – e acontece –, muito pelo contrário, queremos falar e ser ouvidos de outro ponto de vista, do ponto de vista do oprimido. Nossos corpos, vidas e memórias exigem o espaço que nos foi tirado por meio de força e violência e, ainda que tenham tentado emudecer nossas bocas e vozes, elas reverberam. Mulheres como Grada Kilomba e Rosana Paulino resgatam, através da arte, a memória de seus ancestrais, falam pelos que foram obrigados a se calar, são propagações de gritos mudos.

Notas

[1] Texto *Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance de Grada Kilomba*, 2016.

[2] Wikipédia, a enciclopédia livre.

[3] O site *Bolsa de Mulher* usa o estereótipo do que é feminino e é conhecido por dar dicas de moda, beleza, decoração.

[4] O trecho retirado do artigo *A Beleza da Escrava Anastáci*a, disponível no site *Bolsa de Mulher*, assim como os trechos retirados da Wikipédia ilustram rasamente o que pesquisas comuns nos trazem sobre a história de Anastácia.

[5] Trecho retirado do artigo *A máscara* de Grada Kilomba.

[6] Termo usado por Grada Kilomba para se referir ao colonizador.

[7] Em 2016, Grada Kilomba foi convidada pelo Goethe-Institut para participar da Mostra Internacional de Teatro (MITsp).

Referências

HAAG, Carlos. *Ossos que falam: escavações na zona portuária do Rio de Janeiro revelam retrato pouco conhecido da escravidão*. Rio de Janeiro: Pesquisa FAPESP, 2011.

HANDLER, Jerome; HAYES, Kelly. Escrava Anastácia: The Iconographic History of a Brazilian Popular Saint. *African Diaspora: Journal of Journal of Transnational Africa in a Global World*, n. 2, p. 25-51, 2009.

KILOMBA, Grada. *Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance de Grada Kilomba*. 2016. Tradução: Jessica Oliveira. Disponível em http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf.

KILOMBA, Grada. *The Mask. In: Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag 2; Auflage, 2010.

LOPES, Fabiana; PALMA, Adriana Dolci; VOLZ, Jochen et al. *Rosana Paulino: a costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

MARQUES, Tatiana Lee; MYCZKOWSKI, Rafael Schultz. Identidade tecida: Rosana Paulino costurando os sentidos da mulher negra. *Revista Estúdio*, Artistas sobre outras obras, 2016, p. 95-103.

PAULINO, Rosana. *Imagens de sombras*. Tese Doutorado, Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. 2011, 98p. Disponível em http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde05072011-125442/publico/tese.pdf

Sites

A beleza da escrava Anastácia. https://www.vix.com/pt/bdm/estilo/a-beleza-da-escrava-anastacia. Acesso em 18/3/2019.

Escrava Anastácia. Wikipédia, a enciclopédia livre. https://pt.wikipedia.org/wiki/Escrava_Anastacia. Acesso em 18/3/2019.

Afetos e liberdade muscular - Relato Pessoal

Affects and Muscular Release - Personal Report

Affects and Muscular Release - Informe Personal

Mariana Rosa e Silva Santos (Universidade Federal Fluminense, Brasil) *

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.38674

RESUMO: Este artigo discorre sobre processos de formação de ator fazendo um diálogo entre a encarnação do afeto-paixão spinozista, com o que Matthias Alexander denominava hábito e com o bloqueio psicofísico de que fala Grotowski. Traz a Técnica de Alexander como uma ferramenta para o autoconhecimento e para a liberdade muscular que é um dos elementos do Método de Stanislavski. Concluímos com um relato pessoal de mudança perceptiva na influência do olhar sobre a emissão vocal e atuação.

PALAVRAS-CHAVE: afetos; liberdade muscular; Técnica de Alexander

* Mariana Rosa é atriz, fisioterapeuta pós-graduada, artista-pesquisadora e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. E-mail: marianarosaess@gmail.com.
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-9557-1492

ABSTRACT: This article discusses the training processes for the actor by making a dialog with the Spinoza's concepts of *affects that lower potentia* to Alexander's *bad habits* ideas and Grotowski's *psychophysical blocks* formulations. It comprehends that Alexander Technique is a tool to self-knowledge and to muscular freedom which is one of Stanislavski's elements. We end up the article with a personal report of perceptive changes on the way of look and its influence on vocal emission and performance.

KEYWORDS: affects; muscular freedom; Alexander Technique

RESUMEN: Este artículo analiza los procesos de formación de actores haciendo un diálogo entre los afectos tipo pasión de Spinoza que Matthias Alexander podría llamar de hábitos y el bloqueo psicofísico que habla Grotowski. Comprende la Técnica Alexander como una herramienta para la autoconciencia y la liberación muscular, que es uno de los elementos del Método Stanislavski. Concluimos con un relato personal de cambio perceptivo de la influencia de la mirada sobre la emisión vocal y actuación.

PALABRAS CLAVE: afectos; liberación muscular; Técnica Alexander

Recebido: 15/11/2019; Aprovado: 7/1/2020

Citação recomendada:

SANTOS, Mariana Rosa e Silva, Afetos e liberdade muscular - Relato Pessoal. *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 363-374, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.38674]

Afetos e liberdade muscular - Relato Pessoal

> [...] cada vez que nos recordamos de uma coisa, ainda que ela não exista em ato, nós a consideramos, entretanto, como presente, e o corpo é afetado da mesma maneira. (SPINOZA, 2018, p. 128-129)

Quando nos recordamos de uma coisa, segundo Spinoza (2018), o corpo é afetado. Cada vez que nos lembramos, nosso corpo atualiza, traz para o presente aquilo que ficou guardado em nossa memória. Nosso corpo presentifica um outro corpo (ou outros corpos) com quem entramos em contato, com quem nos conectamos. Cada vez que a lembrança retorna, ainda que na imaginação, nosso corpo vibra.

Essa vibração pode ser lida como uma "ação em impulso", uma reação do corpo-mente, que ainda não virou "ação em ato", como coloca Barba (2012). O impulso é uma ação ainda não visível. Na pesquisa como atores somos estimulados a dar vida ao impulso, deixá-lo aparecer, deixar que ele se converta em ação. E a ação, por sua vez, só é crível quando parte de um impulso.

> E, neste momento, se libera sempre o que não é fixado conscientemente, o que é menos apreensível, mas, de algum modo, mais essencial na ação física. É ainda física e já pré-física. A isto eu chamo "impulso". Cada ação física é precedida por um movimento subcutâneo que flui do interior do corpo, desconhecido, mas tangível. (GROTOWSKI, 2001, p. 16-17)

Visto que para o ator o estudo do impulso convertido em ação é fundamental, o que acontece se a reação autêntica estiver bloqueada?

Esse bloqueio, termo que aparece diversas vezes no legado de Grotowski, pode ser encarado como um mau hábito cristalizado do ator, um hábito que impede a reação natural. Não queremos, neste artigo, colocar o bloqueio psicofísico somente como um trauma psicológico, mas tudo aquilo que impede o fluxo das ações. Mesmo um gesto estereotipado pode "cobrir" a reação autêntica, por isso trataremos aqui o bloqueio como qualquer mobilização muscular que impeça a revelação da natureza do ator. Stanislavski dizia, por exemplo, que

> o ator, devido ao medo do palco, possui um ponto em seu corpo onde as contrações inúteis têm início. Por exemplo, alguns atores contraem o músculo da testa, um outro ator contrai os ombros, outro o pescoço, outro em algum lugar mais embaixo nas costas, outro, as pernas. E, se vocês conseguirem relaxar o ponto de partida de suas contrações artificiais, pode ser que as outras contrações inúteis também relaxem. (RICHARDS, 2012, p. 112)

Como o bloqueio psicofísico interfere no fluxo orgânico do corpo? "O que devem fazer é desbloquear o corpo-memória", dizia Grotowski (in FLASZEN; POLLASTRELLI, 2010, p. 173), diretor polonês que continuou a pesquisa do mestre russo Stanislavski sobre o impulso e a ação física.

Durante sua pesquisa, Grotowski percebeu que treinar o ator através da aquisição de habilidades era um erro, pois até isso poderia bloquear o ator. (LIMA, 2012) Então, segundo ele, o ator teria que desdomesticar o corpo. Em meados dos anos 1970, Grotowski articula o conceito de *via negativa*.

A *via negativa* é uma ideia de eliminação do não-essencial para o corpo, para os elementos da cena. Aquilo que era essencial, para Grotowski (in FLASZEN; POLLASTERL-

LI, 2010), deveria ser preservado. Spinoza definia a essência atual como um "esforço pelo qual cada coisa se esforça por perseverar em seu ser". (SPINOZA, 2018, 105) Em seu texto, Spinoza se referia à "essência atual" e essa ideia de atualidade remete a *conatus*.

O *conatus* é o esforço de preservar a sua existência. "A nossa essência atual é conatus". (SILVA, 2012, p. 82) Para nos conservar, segundo Spinoza (2018), precisamos do contato com outros corpos para nos regenerar. Mas o que se regenera que é próprio nosso, que confere a chamada "singularidade"?

Se pudermos pensar que preservar o essencial é preservar esse esforço onde perseveramos em Ser (a essência atual), podemos pensar que bloqueio é a dificuldade ou incapacidade de deixar fluir o nosso Ser. Bloqueio então poderia ser um desvio de Ser na sua fluidez. Nossos corpos reagem a alguma coisa, ou a alguém, atualizando-se.
"O corpo humano é afetado pelos corpos exteriores de muitas maneiras. Dois homens podem, portanto, ser afetados, no mesmo momento, de maneiras diferentes." (SPINOZA, 2018, p. 131)

> Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. [...] por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão. (SPINOZA, 2018, p. 98)

Quando a nossa mente padece, o afeto é uma paixão. O que quer dizer o afeto do tipo paixão para o ator? Para Spinoza existem dois tipos de afeto: afetos que nos mobilizam, que aumentam nossa potência de agir, transformando-se em ação; e afetos que nos refreiam, ou seja, afetos paixão (*pathos*). Se o afeto não se torna uma ação não é impulso convertido em ação, é paixão. Paixão que refreia nossa potência de agir é patológica. Aquilo que refreia nossa potência de agir é bloqueio. Bloqueio é um desvio de fluxo.

Shoeger (2012), que assim como Spinoza diferenciava afeto-ação e afeto-paixão, distingue resposta e reação. Para ela, a reação é "uma resistência a outra ação". É importante pensar na encarnação da ideia de resistência. Quando resistimos, estamos nos opondo a outra coisa.

Quando há resistência que refreia a potência da ação, em vez de ampliá-la, quando essa resistência é uma reação psíquica de proteção, um esconderijo para o ator, ela se traduz como tensão ou flacidez muscular e pode conduzir ou limitar as possibilidades expressivas do ator. Stanislavski já falava sobre isso. Ele pontuava esse tipo de dificuldade no ator e propunha dentro do seu Método a busca do que ele chamava *liberdade muscular,* conforme descreve D'Agostini (2018), pedindo aos atores que estudassem suas reações.

> Essa comprovação levou Stanislavski a estabelecer, em seu processo pedagógico, um treino psicofísico que ajudasse o ator a liberar as contrações supérfluas antes de iniciar qualquer trabalho criativo. Era necessária a aquisição de um hábito que conduzisse a uma luta permanente para o desenvolvimento de uma observação e de um controle que possibilitassem a elevação da consciência corporal e, com isso, a criação de uma segunda natureza. [...] A observação e a *mímesis* dos animais passaram a ser estudo obrigatório, desenvolvido nos programas das "escolas-estúdios". (D'AGOSTINI, 2018, p. 106-109)

Devemos lembrar que liberdade não é o mesmo que hipotonia muscular, ou seja, um mínimo de resistência tem que operar em nosso corpo. Um dos meios para criar essa resistência seria através do princípio da oposição proposto por Eugenio Barba. Esse princípio é um elemento técnico *extra-cotidiano* de dilatação do corpo. Isso quer dizer que forças contrapostas agindo simultaneamente ampliam o corpo do ator, põem-em-visão para o espectador. É um princípio muito presente nas técnicas orientais e que foi adotado por Barba em seu trabalho.

Quais ferramentas temos para estudar nossa liberdade muscular ou a falta dela?

Neste ponto trazemos a contribuição de Frederick Matthias Alexander, declamador de Shakespeare nascido em 1869 na Austrália. Alexander, que era contemporâneo de Stanislavski, teve um problema vocal sério que o impediu momentaneamente de declamar. Foi a diversos médicos e terapeutas sem resultado, que apareceria somente através da investigação do "uso de si mesmo"[1]. Em frente a espelhos ele pôde observar quais hábitos da declamação comprometiam sua saúde. A partir de suas observações e estudos posteriores, ele desenvolveu uma técnica muito difundida nos Estados Unidos e Europa.

A Técnica de Alexander é uma técnica de "orientação e controle conscientes". (ALEXANDER, 2014) Estudamos nossos hábitos e aprendemos a lidar com eles. O que Alexander chama de hábitos (corporais ou de pensamento) podemos ler como bloqueio psicofísico. Ele diz que "traduzimos tudo seja físico, mental, espiritual em tensão muscular". (ALEXANDER apud SCHRAMM, 2018)

Para um fisioterapeuta, observar as tensões musculares dos hábitos é essencial para compreender sua interferência nas articulações, tônus, energia, consciência e engajamento do paciente em seu processo de cura. Sou atriz e fisioterapeuta. Quando iniciei o estudo com a Técnica de Alexander, experimentei uma espécie de atualização na maneira de olhar, porque eu não entendia, e muitas vezes não entendo, o que acontece com meu corpo. É como se o pensamento saísse diretamente do meu corpo e, mesmo estando com olhos para mim mesma, minha compreensão sobre o outro se amplia, o que me permite usar esse conhecimento também para preparar ou dirigir um ator, trabalhando para eliminar aquilo que impede seu fluxo.

Como atriz, muitas vezes crio de "fora para dentro", através da captação de um detalhe, energia do outro, que me atravessa e que se torna meu, primeiro por imitação, depois por adaptação; a ideia da adaptação traz consigo um jogo-de-cintura, um fazer com as circunstâncias, com os limites, talvez extrapolando-os.

O ator stanislavskiano deveria saber se adaptar, ou seja, reagir conforme as circunstâncias que aparecem na cena, no jogo teatral. Conforme trabalha sobre isso, estimula a inteligência, atua com sua natureza, imaginação, comunicação. Adaptar-se pode ser considerado um "regenerar-se" com outros corpos. Esse modo de olhar vem da curiosidade do desconhecido e também do conhecimento técnico.

Esta pesquisa se iniciou a partir do contato com o pensamento de Grotowski, em especial sobre a *via negativa* e prosseguiu com a Técnica de Alexander. Como atriz, estudo o que impede meu fluxo orgânico e uso as direções aprendidas com a Técnica. A Técnica de Alexander revela muito mais rapidamente os meus bloqueios e amplia a minha percepção em relação aos outros indivíduos. Um exemplo de mudança de per-

cepção está no diário de trabalho sobre a personagem Anna Dostoievskaia[2], onde relato a diferença do uso da voz a partir da posição dos olhos. Aqui está um fragmento:

> [...] então, se copio aquele olhar da foto de Anna, minha voz vai para aquele lugar comum da fantasia e se torna mais aérea, como já ouvi antes essa característica em outros trabalhos. Se olho pouco mais abaixo, está mais terrena e talvez mais em contato com o espectador, não sob o ponto de vista da fantasia, mas com o peso que cabe àquela cena. Tudo isso por causa da posição dos olhos.

Não é que os olhos estavam impedidos de se mover para outra posição (como se estivessem bloqueados), mas minha forma de compreender a personagem trabalhava apenas no registro fantasioso. Um dia, porém, percebi esse hábito, que é um hábito que aparecia em outros personagens. É um hábito de pensamento que impede outras experiências. O modo de olhar a personagem. De vez em quando, tomo a Técnica de Alexander emprestada também para experimentar. Nesse dia tive essa intuição "técnica" (que é ao mesmo tempo uma intuição sobre Ser).

Durante uma aula com a Técnica de Alexander, Márcia Formolo Raug, do Centro de Estudos da Técnica de Alexander e minha professora há dois anos, direcionou minha atenção para o modo de me expressar. Frequentemente, absorvida pelas ideias, gesticulo com as mãos para o alto e meu olhar direcionado para cima, procura as palavras no ar. Após alguns exercícios, eu olhava para meu corpo ou o espaço próximo além dele, mas mais terreno.

Então, com essa informação, fui ensaiar. Em poucos minutos, percebi o hábito de olhar para cima, que estava conscientemente escolhido por causa da fotografia da Anna Dostoievskaia (Fig. 1 e 2). Mas eu não sabia de sua interferência na qualidade da voz. Fui percorrendo o olhar em outras direções e percebi as mudanças no modo de falar. De repente, tive um *insight*: compreendendo que, em outros trabalhos, se o personagem parecesse mais ou menos romântico (na minha idealização) eu inconscientemente acabava por deixar a voz mais "aérea". Essa percepção mudou a minha forma de trabalhar comigo mesma e com os outros. Esse tipo de hábito é muito comum em vários atores. Há *insights* que viram técnica e há técnicas que favorecem *insights*.

Fig. 1 - Anna Grigorievna Dostoievskaia, 1871.

Fig. 2 - Mariana Rosa interpretando Anna Dostoievskaia em *Sapientíssima Serpente*, direção de Celina Sodré, 2018. Fotografia de Larissa Brujin.
(Fonte: acervo pessoal)

Esse "trabalho do ator sobre si mesmo", defendido por Stanislavski – expressão que dá título às suas obras mais importantes –, pode ser amparado com a ferramenta Técnica de Alexander. Esse conhecimento pode facilitar o uso do Método de Stanislavski para o ator. Para que isso seja possível tem que estar atento aos seus hábitos.

Quando estamos em processo, observando nossos modos de agir e perceber, estamos estudando os afetos que aumentam nossa potência de agir e os afetos que nos refreiam, o que interfere no nível relacional dos afetos. Nessa via de mão-dupla, estudamos nós mesmos e os outros e ampliamos a criatividade. O conhecimento é defendido por Spinoza como a única saída possível para preservar a alegria de ser, para preservar nossa essência. (SILVA, 2012) E defendemos aqui também o uso do conhecimento, mais especificamente do conhecimento de si, para preservar nossa capacidade criativa.

"É o conhecimento que aumenta a nossa potência de intuir" (ROCHA, 2009, p. 1), mas não é possível conhecer o conhecido, ou estaremos assumindo o hábito de permanecer estagnados. E se "o que constitui a essência da mente é o corpo existente *em ato*" (SPINOZA, 2018, p. 106), a Técnica de Alexander, por estimular o pensamento com o corpo (ou através do corpo), pode ser uma possibilidade de transformar os afetos encarnados, de alterar o estado da mente, aumentando nossa potência de intuir e de agir.

Notas

[1] "O uso de si mesmo" é um termo de Alexander que deu título ao seu livro. Um dos princípios fundamentais de sua técnica, descrito por Michael Gelb, em seu livro *O aprendizado do corpo*, é o "uso". Uso se refere ao processo de controle sobre as ações. Quando pensamos assim, que temos a capacidade de solicitar ao corpo certas instruções (direções), aceitamos a ideia de não estarmos completamente passivos aos estímulos ou mesmo demasiadamente ativos, e termos a possibilidade de respondê-los de modo harmônico. Direção e Inibição são os princípios pilares da Técnica. Estes princípios, no entanto, têm que ser vivenciados para que sejam compreendidos.

[2] Anna Dostoievskaia é uma personagem que construí para o espetáculo *Sapientíssima Serpente* – texto de Fiódor Dostoievski –, capítulo homônimo ao título da peça, do livro *Os Demônios* (2004) – (direção de Celina Sodré, com os atores Aléssio Abdon, Amanda Brambilla, Ana Cristina de Andrade, Aurea Sepulveda, Branca Temer, Bruna Felix, Carolina Exaltação, Conrado Nilo, Kethleenn Cajueiro, Jonyjarp Pontes, Michael Sodré), cujo processo teve início em 2016, com apresentações em 2017 e 2018, e que também faz parte do espetáculo "Noite das Russas" – textos de Andrei Tarkovski e Dostoiévski – (direção de Celina Sodré; assistente: Amanda Brum; com os atores Branca Temer, Carolina Exaltação, Bruna Felix, Jonyjarp Pontes, Rachel Golassi; ao piano: Raisa Richter), apresentado na Caixa Cultural em 2019. O texto de Anna Grigorievna Dostoievskaia vem do livro de sua autoria *Meu Marido Dostoievski* (1999).

Referências

ALEXANDER, Frederick Matthias. *A Suprema Herança do Homem; orientação e controle conscientes em relação à evolução humana*. São Paulo: Pólen, 2014.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral.* São Paulo: É Realizações, 2012.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Brasília: Editora Dulcina, 2009.

D'AGOSTINI, Nair. *Stanislávski e o Método de Análise Ativa: a criação do diretor e do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2018.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski-1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro; Edições SESC-SP; Perspectiva, 2010.

GELB, Michael. *O aprendizado do corpo: introdução à técnica de Alexander*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. Resposta a Stanislavski. Tradução de Ricardo Gomes. *Revista Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 9, jan.-abr. 2001.

LIMA, Tatiana Motta. *Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974.* São Paulo: Perspectiva, 2012

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ROCHA, André Menezes. Ciência intuitiva e transindividualidade. *Revista Conatus*, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 27-34, jul. 2009.

SILVA, Adriano Pereira da. *Conhecimento e afetividade em Espinosa: da reforma da inteligência à potência do conhecimento como afeto*. Dissertação de Doutorado, UNESP, 2012.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SCHOEGER, Kelley. *The anatomy of expression. Explorations on the intersection of acting and the Alexander technique*. Dissertação de Mestrado, Virginia Commonwealth University, 2012. Disponível emhttps://scholarscompass.vcu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3872&context=etd. Acesso em 4/9/2019.

SCHRAMM, Rosa. A pequena dança e a Técnica Alexander: um estudo do equilíbro com a caminhada para trás. *Revista Repertório*, Salvador, ano 21, n. 31, p. 127-149, 2018.

Mediação entre públicos e obras pensada dentro da Escola-Floresta: uma dança em três movimentos

Mediation between Audience and Artwork Thought inside School-Forest: A Dance in Three Movements

Mediación entre audiencias y obras pensadas dentro de la Escuela Forestal: un baile en tres movimientos

Adryana Diniz Gomes (Universidade Federal Fluminense, Brasil) *

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.38491

RESUMO: Em uma análise sociofilosófica, o ato da mediação, como "terceiro elemento" entre os mundos artísticos propostos por Howard Becker, é pensado dentro do contexto da Escola Floresta como processo fenomenológico que participa do desenvolvimento de uma relação entre público e obra. A partir da obra *Unidade Tripartida* de Max Bill, propomos o ato da mediação como *perichoresis*, e deste modo, uma dança em três movimentos: contato, experimentação e resposta. Consideramos em cada movimento, respectivamente, a hermenêutica de Hans-Georg Gadamer, a ética de Benedictus de Espinoza e o dialogismo de Mikhail Bakhtin.

PALAVRAS-CHAVE: mediação cultural; perichoresis; hermenêutica filosófica; afetos; dialogismo

* Adryana Diniz Gomes é bacharel em Artes Cênicas pela UFRJ e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. E-mail: adryanadiniz@outlook.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-7083-0534

ABSTRACT: In a sociophilosophical analysis, the act of mediation, as a “third element” between the artistic worlds proposed by Howard Becker, is thought within the context of Escola Floresta as a phenomenological process that participates in the development of a relationship between public and artwork. From Max Bill's Tripartite Unity, we propose the act of mediation as perichoresis, and thus a dance in three movements: contact, experimentation and response. We consider in each movement, respectively, the hermeneutics of Hans-Georg Gadamer, the ethics of Benedictus de Espinoza and the dialogism of Mikhail Bakhtin.

KEYWORDS: cultural mediation; perichoresis; philosophical hermeneutics; affects; dialogism

RESUMEN: En un análisis sociofilosófico, el acto de mediación, como un “tercer elemento” entre los mundos artísticos propuestos por Howard Becker, se considera dentro del contexto de Escola Floresta como un proceso fenomenológico que participa en el desarrollo de una relación entre el público y el arte. Desde la Unidad tripartita de Max Bill, proponemos el acto de mediación como *perichoresis* y, por lo tanto, un baile en tres movimientos: contacto, experimentación y respuesta. Consideramos en cada movimiento, respectivamente, la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, la ética de Benedictus de Espinoza y el dialogismo de Mikhail Bakhtin.

PALABRAS CLAVE: mediación cultural; perichoresis; hermenéutica filosófica; afectos; dialogismo

Recebido: 8/11/2019; Aprovado: 7/11/2020

Citação recomendada:

GOMES, Adryana Diniz. Mediação entre públicos e obras pensada dentro da Escola-Floresta: uma dança em três movimentos. *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 375-393, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.38491]

Mediação entre públicos e obras pensada dentro da Escola-Floresta: uma dança em três movimentos

Introdução

De acordo com a classificação proposta por Nathalie Heinich (2008, p. 61), a terceira "geração" de pesquisa na sociologia da arte considera a arte como sociedade, "interessando-se pelo funcionamento do meio em que se dá a arte", fazendo então um recorte que observa os diferentes momentos da atividade artística, isto é: produção, mediação, recepção e obras.

Consideramos como mediação "tudo o que intervém entre uma obra e sua recepção e tende a substituir 'distribuição' ou 'instituições'" (HEINICH, 2008, p 87); entretanto, trataremos da mediação como ação, isto é, o nível mais aparente da prática, o que inclui a prática do profissional mediador e os produtos que objetivam apresentar e/ou explicar a arte ao público. Acrescentamos então a definição de Carmen Mörsch (2012, tradução nossa) para especificar o que consideramos como mediação neste trabalho: "mediação cultural é compreendida menos como uma transmissão e mais como a criação de fluxos entre o público, as obras, artistas e instituições, e sua missão como a ligação de diferentes pontos de vista". Neste trabalho, partimos da consideração da mediação como o desenvolvimento de uma relação entre público e obra, pensando, assim, no ato de mediar em si, isto é, o momento em que ele ocorre. (DAVALLON, 2003; DUFRÊNE; GELLEREAU, 2004)[1].

Como a mediação torna-se parte desta relação entre público e obra? Sendo o *Terceiro Elemento*. Jean Davallon (2003) propõe, a partir de Philippe Breton (*L'utopie de la Communication*, 1997), uma perspectiva da mediação como resposta a uma separação social que nos mantém distanciados e necessitados de uma nova aproximação. Ele compreende que a mediação é necessária quando há falha ou inadequação no processo de comunicação e que este necessita da intervenção de um terceiro para que ocorra; Davallon afirma que o "terceiro elemento" é "a marca distintiva da mediação". (2003, p. 9)

Ao falar sobre os mundos artísticos[2], Howard Becker (1977) aponta a existência de convenções, isto é, ações coordenadas que estruturam a dinâmica do grupo e são conhecidas por todos. O sociólogo chama de "canônica" a obra produzida de acordo com as convenções do mundo artístico do qual faz parte. "O público estaria capacitado a reagir sem nenhuma dificuldade às experiências emocionais geradas pela obra de arte [canônica]". (BECKER, 1977, p. 12) Entretanto, o que acontece quando o público desconhece as convenções que cercam a obra? O público teria maior dificuldade de reagir a estes trabalhos, o que exigiria um maior esforço de sua parte (BECKER, 1977). Há uma separação entre o mundo artístico, ao qual pertence o público, e o mundo artístico, ao qual pertence a obra, e quando há essa quebra na relação entre público e obra, a mediação torna-se o terceiro que une.

Propõe-se, então, pensar a ação deste terceiro elemento da relação entre públicos e obras como geradora de possibilidades, propositora de experiências e catalizadora de conexões improváveis. A mediação pode ser então "transporte de sentidos", dentro da potência do acontecimento, e fenomenológica, não asfixiando o processo de fruição do público[3].

Essa relação será aqui considerada como acontecimento tripartido em referência à obra *Unidade Tripartida* (escultura em aço inoxidável, 114x88,3x98,2 cm, 1948/9) de Max Bill (1908-1994). A obra é descrita como três estruturas independentes justapostas que formam um novo conteúdo, cujos início ou final não podem ser identificados pelo espectador, gerando a ideia de *loop* infinito[4] (CALIXTO, 2016).

A partir da obra de Max Bill, pensamos neste trabalho em movimento *perichoresis*. Apresentado por Gregório Nazianzeno (329-390), o termo *perichoresis*, que faz alusão a uma dança em roda, foi uma tentativa filosófica de explicar a interpenetração das três pessoas da Trindade (Pai, Filho e Espirito Santo) em uma só essência (SILVA, 2016). Consideramos, então, que estes três movimentos não ocorrem de forma linear ou sequencial e que, apesar de serem analisados separadamente como três estruturas, formam um *loop* ou uma dança única[5]. Deste modo, os três movimentos são: (1) Contato: a leitura da obra, isto é, as possibilidades geradas na observação e/ou escuta por parte do público, considerando a hermenêutica de Hans-Georg Gadamer; (2) Experimentação: os afetos gerados, percebidos e provocados pela relação pensada a partir das proposições de Benedictus de Espinoza; e (3) Resposta: o público como produtor de sentidos e as conexões que surgem dentro da "cadeia discursiva" de Mikhail Bakhtin.

Primeiro Movimento: Contato

Ao longo da história da arte ocidental, existiram diferentes modos de ler a obra de arte. Da iconografia, com seus elementos didáticos, à arte contemporânea[6], com o conceito de obra aberta[7], mudanças ocorreram tanto na produção quanto na recepção da obra. A arte deixa de ter uma posição como "religião formativa" e se torna "provocação do artista". Até o século XIX, o público do artista sabia exatamente do que se tratava uma pintura ou gravura pelo uso de certos códigos, cores, símbolos e tratamento do tema. Havia uma integração evidente entre comunidade, sociedade, igreja e autoconsciência do artista criador. Na modernidade, quando a arte quis ser nada além de arte, o estético chegou à autonomia com Kant e depois foi subjetivado (GADAMER, 1985).

***

No dia 25 de março de 2019, foi realizada, durante a primeira aula do professor Luiz Guilherme Vergara para o curso de mestrado em Artes da UFF, uma experiência artística envolvendo os estudantes presentes. O professor trouxe o *Livro das Perguntas* de Pablo Neruda[8] e pediu a cada um que abrisse o livro, lesse uma das perguntas e passasse o livro adiante.

A maioria dos alunos usou métodos próprios que buscavam uma não-intenção em

escolher a pergunta lida (abrir de olhos fechados, girar o livro, escolher a página com base em um número da sorte, pedir sugestões de números aleatórios etc.) Houve variação também na forma como as perguntas foram lidas pelos participantes (declamações, cochichos e uma aluna escolheu contar em segredo apenas para uma outra pessoa). Desta forma, cada participante desta *performance* experimentou de modo diferente o acontecimento, que não teria sido o mesmo, caso outras pessoas tivessem envolvidas. O acontecimento é único e, portanto, não pode ser reproduzido. É jogo.

Em Gadamer (1985; 1999), jogo é uma função elementar da vida humana. Um "automovimento" que não tende a uma finalidade ou objetivo específico, renovando-se em permanente repetição. A leitura do livro por parte do grupo tinha um fim em si mesma, a intenção não era ler o livro, mas viver a experiência de ler as perguntas em grupo. O jogo não está fixo em um alvo no qual termina. É obra aberta, trazendo o artista/propositor (neste caso, o professor) e o receptor/participante (neste caso, os estudantes) em uma relação complementar. A obra deixa o espaço de jogo que deve ser preenchido por quem a lê. Entretanto, não se trata de uma liberdade da subjetividade, mas o próprio modo de ser da obra (GADAMER, 1985; 1999).

Segundo a proposta do professor, cada aluno deveria carregar consigo a pergunta pelo restante do semestre e usá-la como ponto de inquietação para pensar sua própria pesquisa, como fazem os monges do Zen-Budismo que, a partir do método *koan*, meditam em uma questão feita pelos seus mestres. Tirar a pergunta de Pablo Neruda de seu livro e levá-la para um outro contexto traz a ela um novo significado que só será encontrado por aquele estudante específico, explorando ainda mais o conceito de obra aberta.

"É verdade que as andorinhas irão se estabelecer na lua?"

A pergunta é então trazida até aqui como questionamento sobre o acesso real do público à obra. Ela passa a ser então metáfora onde a lua representa um mundo artístico desconhecido por – e, por isso, distante de – um público específico, isto é, as andorinhas. Se uma andorinha pudesse respirar no espaço, ela levaria cerca de 266 dias de voo ininterrupto para cruzar 384.400 km e

chegar à lua. "É verdade que as andorinhas vão se estabelecer na lua?" É possível para todo e qualquer público ler toda e qualquer obra? Nem toda distância é física.

Para pensar a hermenêutica da obra de arte, consideremos aqui dois modos de ler a obra: (1) autonomia do estético em Kant e (2) subjetivismo do estético em Gadamer. Com o primeiro, o foco está na obra; é necessário conhecer os códigos específicos da obra e somente com este conhecimento torna-se possível fazer uma leitura completa da obra. Já no segundo, que surge após a modernidade, há um deslocamento de sentidos, o foco está agora no receptor (BOURDIEU, 2003; GADAMER, 1985).

O que propomos aqui é a justaposição dessas duas leituras no processo de mediação. Pois, em Clifford Geertz (1997), compreendemos que é possível entender como a arte foi lida pelo público original, mas não podemos experimentá-la, isto é, lê-la do mesmo modo. De igual maneira, é necessário considerar o momento histórico e as diferenças culturais dos mais variados mundos artísticos que nos cercam, pois os *modos de ver* mudam com o tempo (BAXANDALL, 1972 *apud* GELL, 2009). O espaço de jogo que encontramos em cada obra é regido pelas convenções do mundo artístico ao qual ela pertence, pois cada convenção traz consigo uma estética (BARTHES, 1990; BECKER, 1977).

Para Becker, "o mundo da arte espelha a sociedade mais ampla na qual está inserido". (1977, p. 25) Para Geertz, a arte não pode ser vista como descolada do contexto social onde é produzida, pois "um artista trabalha com sinais que fazem parte de sistemas semióticos que transcendem em muito a arte que ele pratica". (1997, p. 163) Segundo o antropólogo Alfred Gell (2009), cada cultura tem suas próprias intenções estéticas e artistas não-ocidentais não devem ser avaliados a partir de lentes de formação cultural ocidental. Para Gadamer (1985), a noção de arte que temos hoje tira do contexto social e religioso as obras do passado que não eram "somente arte". (BECKER, 1977; GADAMER, 1985; GEERTZ, 1997; GELL, 2009)

Estando a arte de alguma forma distanciada do público por pertencerem a mundos artísticos diferentes, há então a necessidade de uma aproximação. Sobre isto, Dufrêne e Gellereau afirmam:

> Num contexto institucional, a noção de mediação cultural se funda na separação da criação artística e dos públicos: o mediador será aquele que dispõe do conhecimento e das ferramentas para criar as condições do seu (re)encontro. (DUFRÊNE; GELLEREAU, 2004, p. 20)

O público passa a conhecer as "regras" do jogo, isto é, as suas possibilidades, já que o jogo não deve ser entendido como uma atividade de maneira alguma. Pois "o jogo tem uma natureza própria, independente da consciência daqueles que jogam... [e] o sujeito do jogo não são os jogadores, porém o próprio jogo". (GADAMER, 1999, p. 176) Não há uma interpretação restritiva da obra e sim uma reconstrução de sentido que se faz a partir da compreensão daquele que lê a obra, considerando sua própria bagagem cultural (BARTHES, 1990).

Deste modo, a mediação funciona como uma ponte que liga público e obra, desfazendo a distância que antes causava separação. Olhares se cruzam, mãos se tocam e a dança começa. Através da mediação, há então compreensão da linguagem da obra, apresentando o contexto e os códigos ao público para que este, por sua vez, reaja à obra, entrando no jogo e experimentando-a. A mediação leva a andorinha até a lua, removendo as dificuldades e aproximando os mundos artísticos que até então estavam separados (DAVALLON, 2003).

Segundo Movimento: Experimentação

É impossível que o homem permaneça neutro às afecções[9] do mundo que o cerca, isto é, o ambiente em seu entorno o afeta. Este afeto pode ser ação, quando somos causa adequada, ou paixão, quando somos causa parcial. Na paixão, padecemos, nos tornamos sujeito passivo e nossos afetos são determinados em maior parte por algo externo a nós, sendo resultado parcial do que somos. Na ação, por outro lado, agimos e nossos afetos são efeitos adequados, podemos ser percebidos clara e distintamente, pois foram "reapropriados" por nossa maneira de ser (ESPINOZA, 2003; MARTINS, 2000).

***

No dia primeiro de abril, durante a segunda aula do professor Luiz Guilherme Vergara para o curso de mestrado em Artes da UFF, foi realizada nova experiência, desta vez proposta pelos alunos que, divididos em

grupos, utilizaram diferentes objetos, oferecidos pelo professor, para propor a experiência de jogo ao restante da turma. Cada proposição provocou os estudantes a algum tipo de reação física e emocional.

A terceira experiência proposta fez com que os estudantes do curso se movimentassem, posicionados em rodas, de mãos dadas, girando em pequenos grupos ao som de uma batida provocada pelo contato de um objeto de plástico com o chão de madeira. Em poucos minutos, pode-se ouvir risos cada vez mais altos. A experiência se seguiu até que a estudante que detinha o objeto de plástico completasse uma volta no espaço utilizado, uma das salas do Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica, no Centro do Rio de Janeiro. Ao final, a maior parte do grupo já havia perdido o equilíbrio e muitas mãos haviam se soltado. Os risos foram morrendo aos poucos enquanto os alunos tentavam recuperar o fôlego. Foi claro, no momento, que a experimentação da proposta se deu através dos sentidos – tato, audição, visão – e que afetou os estudantes produzindo diferentes sentidos, significados.

Para Espinoza, "um corpo[10] é afetado de muitos modos" (P. II. Axioma IV) e, assim, o público é afetado de diversas maneiras pela obra no momento da fruição. "A obra de arte tem, antes, o seu verdadeiro ser em se tornar uma experiência que irá transformar aquele que a experimenta" (GADAMER, 1999, p. 175), sendo que cada indivíduo será afetado de forma diferente pela mesma obra, pois

> todos os modos que um corpo é afetado por outro se seguem ao mesmo tempo da natureza do corpo afetado e da natureza do corpo que o afeta. Assim, um corpo pode ser movimentado de diferentes formas de acordo com as diferenças nos corpos que o movem. Inversamente, diferentes corpos podem ser movimentados de forma distinta pelo mesmo corpo. (ESPINOZA, P. II, Proposição XIII, Axioma I``)

Logo entendemos que a experiência que cada um terá com a obra depende tanto da obra quando daquele que a experimenta. Porém, essa experimentação não se dá em isolamento.

> Um corpo que se move ou está em repouso deve ter sido determinado por outro corpo ao movimento ou ao repouso, e este também deve ter sido determinado ao movimento ou ao repouso por outro, e este por outro, e assim ao infinito. (ESPINOZA, P. II, Proposição XIII, Axioma II`, Lema III)

Isto é, os corpos não estão isolados e não há como evitar as afecções. A obra fruída pelo público foi afetada por outras obras, tanto as que vieram antes como as de seu tempo, dentro do que Bourdieu (1996) chama de "espaço de possíveis". Do mesmo modo, a fruição do público é afetada pelas experiências anteriores com outras obras e outras vivências, tanto artísticas quanto não artísticas (BARTHES, 1990).

Eva Illouz (2011) aponta que o afeto diz respeito ao eu e à relação do eu com o outro culturalmente situado. Minha relação com a obra de um artista que eu acredito ser um "gênio artístico" será diferente da minha relação com a obra de um artista que eu desconheço. O afeto é também cultural e social. Agostinho, ainda no século V, propõe que nossos afetos direcionam nossas ações, nossas relações, nossos pontos de vista, gerando quem somos e nos diferenciando do outro (BRANDÃO, 2015; ILLOUZ, 2015).

Apontamos aqui, então, que esta experimentação não é puramente estética. Não é incomum que pessoas associem músicas às emoções por serem gatilho para memórias de lugares, relações etc., e essas memórias tornam-se parte da fruição. Após a terceira proposta descrita acima, alguns dos estudantes relataram que a ação de girar em roda remeteu às vivências da infância, trazendo memórias afetivas positivas. Assim, se um destes estudantes não tivesse o brincar de roda como experiência positiva, teria experimentado a proposta de outra maneira, visto que

> do simples fato de imaginarmos que uma coisa tem semelhança com um objeto que habitualmente afeta a Mente de Alegria ou Tristeza, nós amamos ou odiamos esta coisa, e isto mesmo que aquilo em que a coisa é semelhante ou objeto não seja a causa eficiente deste afeto. (ESPINOZA, P. III, Proposição XVI)

Além disso, tendo esta experimentação ocorrido em grupo faz com que todos sejam igualmente afetados pela experiência dos outros que ali também estão. A própria experimentação é o jogo e, como jogo, torna-se geradora de sentidos, isto é, de novos significados que não seriam propostos e entendidos em nenhum outro momento (GADAMER, 1985; 1999).

Assim, a experimentação provoca afetos que, para Espinoza (2003), são "[...] as afeções do Corpo que aumentam ou diminuem, ajudam ou limitam, a potência de agir[11] deste Corpo e ao mesmo tempo as ideias destas afeções". (P. III, Definição III) Entramos aqui na ideia de c*onatus*, isto é, "o princípio causal em relação ao qual nós explicamos a persistência e as propriedades do objeto que o possui". (SCRUTON, 2000, p. 28)

Para explicar *conatus*, Scruton (2000) usa dois exemplos, um boneco de neve e um animal qualquer. O boneco de neve é feito, refeito, moldado e fragmenta-se sem oferecer resistência, ou seja, não há *conatus*, logo não há individualidade. Já os animais protegem-se e regeneram-se, por isso atribuímos a eles a ideia de individualidade. "Quanto mais *conatus* tem uma coisa, tanto mais ela é 'autodependente', tanto mais ela é 'em' si mesma". (SCRUTON, 2000, p. 28)

Deste modo, entendemos que a obra afeta a potência de agir do público ao provocar afetos, sejam eles de Alegria ou de Tristeza, transformando de alguma forma seu *conatus*. Tomemos como exemplo a plataforma de *streaming* de música Spotify, que oferece *playlists* aos seus ouvintes com títulos como "Tenha um ótimo dia", "*Bad days*", "*Melancholia*" e "*Creativity Boost*", entre outros[12]. E, sendo o afeto também algo cultural e social, haverá diferença no modo em que as obras de artistas consagrados e desconhecidos afetam o *conatus* do público. Entendemos também que a obra não possui potência de agir, isto é, não oferece resistência ao público e, por mais que tenha um "discurso", pode ser manipulada[13], assim como o boneco de neve. Por isso, a obra não é experimentada igualmente por públicos diferentes (ESPINOZA, 2003; GEERTZ, 1997; ILLOUZ, 2011; SCRUTON, 2000).

Entretanto, não é somente a obra que afeta o público; a mediação também faz parte da experimentação vivenciada no momento da fruição, afetando também a obra. Podemos dizer que a mediação cultural faz parte das instâncias de validação (i.e., museus, galerias etc.) se considerarmos as seguintes categorias de mediadores: as pessoas, as instituições, as palavras e as coisas (HEINICH, 2008). Heinich aponta que "uma instituição pode desviar o curso e transformar a prática, o estatuto ou a recepção de uma atividade artística". (2008, p. 92) Vera Zolberg

irá falar das "estruturas de suporte" que "são como parteiras de arte, sendo capazes de facilitar a produção artística ou de abortar as criações". (1990, p. 139)

Sobre este afeto causado pela mediação na experimentação, podemos dizer, a partir de Espinoza, que ele também não é isolado dos outros afetos gerados, pois "se o Corpo humano foi uma vez afetado simultaneamente por dois ou mais corpos, então depois, quando a Mente imaginar um deles, ela recordará imediatamente dos outros" (ESPINOZA, P. II, Proposição XVIII); do mesmo modo, "se a Mente foi uma vez afetada por dois afetos simultaneamente, quando for afetada por um deles, também será afetada pelo outro." (ESPINOZA, P. III, proposição XIV) Isto é, a mediação também gera afetos que interferem na potência de agir.

Terceiro Movimento: Resposta

Dentro do dialogismo, todo enunciado é um ato responsivo e o locutor constrói o seu enunciado tendo em vista seu interlocutor, o que interfere na estrutura e na organização do enunciado, ou seja, ele está ligado ao seu contexto social. Entende-se também que o enunciado não é autossuficiente, pois é sempre uma resposta ao enunciado anterior de um outro e está sempre em busca de uma resposta, o que gera uma cadeia discursiva (BAKHTIN, 1981b).

***

A terceira aula do professor Luiz Guilherme Vergara no curso de mestrado em Artes ocorreu no Mosteiro de São Bento, localizado no Centro da cidade do Rio de Janeiro, próximo à Praça Mauá. Os estudantes tiveram um momento inicial para conhecer a arquitetura e a decoração interna da igreja e, em um segundo momento, tiveram a oportunidade de responder aos afetos gerados pela visita. Em grupos, os estudantes tomaram seus objetos, os mesmos da segunda aula, e propuseram pequenas intervenções performáticas na nave da igreja.

Um dos grupos, em resposta aos afetos gerados pelo passado discriminatório da igreja em relação aos povos indígenas e aos negros – visto nos traços eurocêntricos das pinturas e esculturas espalhadas pela igreja –, tocou dois chocalhos produzidos a partir de tradições indígenas do nordeste brasilei-

ro por toda a extensão da nave, indo da porta de entrada até um ponto próximo do altar.

Consideremos a obra de arte como o enunciado descrito na noção de dialogismo em Bakhtin (1981b). Nesta cadeia discursiva, a obra tem seu "espaço" de fala, isto é, de geração de afetos. O artista "diz" algo ao seu público, podendo ser uma mensagem no sentido mais restrito – como se dava nas obras iconográficas – ou uma provocação de sentidos como obra aberta. E, como todo enunciado pede uma resposta, o público também fala, reagindo à obra. Para Agostinho, a alma age sobre os sentidos ao captar as afecções corporais e as transforma em informação (BRANDÃO, 2015). Logo, o público responde tanto à mensagem quanto aos afetos gerados.

Bourdieu, ao propor uma análise da obra, considera a estrutura estruturante da obra – que, assim como o enunciado em Bakhtin (1981b), tem uma relação de interdependência que a vincula a outras obras – e o contexto social, isto é, as condições de realização. Assim, a obra de arte, sendo um enunciado do(s) artista(s) que a produz(em), tem relação com o enunciado de outro, isto é, as outras obras de seu contexto artístico, e está ligada ao contexto social que envolve o indivíduo (artista) e seu interlocutor (público)[14] (BAKTHIN, 1981b; BARTHES, 1990; BOURDIEU, 1996).

Porém, sendo o enunciado também um fenômeno ideológico, seus signos são variáveis e flexíveis e seu caráter é mutável, histórico e polissêmico. Logo, o que o locutor, isto é, o artista, de um mundo artístico "fala" pode não ser compreendido pelo interlocutor de outro mundo artístico[15]. Chamaremos este *superdestinatário*[16]. Quando o público é o *superdestinatário*, por desconhecer a estrutura estruturante da obra, isto é, as convenções das quais ela faz parte, tem maior dificuldade de se relacionar com a obra e de reagir a ela como audiência ativa (BAKHTIN, 1981b; BECKER, 1982; DE CERTEAU, 1995).

> [o mediador] atua na abolição das barreiras e das exclusões sociais e simbólicas, no deslocamento do horizonte informativo das obras para as experiências e as práticas e na desterritorialidade das múltiplas possibilidades da produção cultural.
> (MARTÍN-BARBERO, 1993, p. 34)

Isso significa que a mediação está entre a obra e o público para auxiliar no processo de comunicação entre eles, pois o enunciado é diálogo, o que aponta para a necessidade de uma relação de interação entre o falante e o interlocutor. Há provocação e afecção por parte da obra e reação por parte do público. Isso quer dizer que o público não deve ser somente o receptor e sim parte de um processo bilateral onde "o falante ouve e o ouvinte fala" (BAKHTIN, 1981b; ESPINOZA, 2003; GADAMER, 1985, RANCIÈRE, 2012).

Ter o acesso físico à obra não significa que o público "estaria capacitado a reagir" à obra; como foi dito anteriormente, nem toda distância é física. Não é incomum ouvir comentários como: "mas o que isso quer dizer?" ou "e isto é arte por quê?" em um espaço de exposição. Há um distanciamento entre arte e público que não pode ser medido em metros. Bakhtin fala do *mechanical whole* quando discorre sobre os três domínios da cultura humana – ciência, arte e vida – e como eles estão juntos; entretanto, não são uma única unidade. Para Bakhtin, é preciso responder com a própria vida o que se experimenta e entende em arte, para que tudo que se experimentou e entendeu não permaneça inefetivo na vida". Isto é, olhar ou ouvir uma peça de arte sem experimentá-la e reagir a ela aponta para uma quebra da unidade, da relação entre obra de arte e público. Há paixão, o público padece e os afetos gerados são causados apenas parcialmente por ele mesmo (BAKHTIN, 1981a; ESPINOZA, 2003).

Na cadeia discursiva, o público também é produtor de significados. Para Canclini (1998), a mediação[17] busca levar o conhecimento aos neófitos, isto é, os não iniciados naquele mundo artístico, através de um processo consciente e proposital que considera o público como um ativo produtor de significados. Davallon (2007) recorre também a Antoine Hennion (*La Passion Musicale: une sociologie de la médiation*, 1993), que trata do "processo de construção da relação entre a arte e o público" e sobre isso Davallon comenta: o "fato de que a partir das mediações, qualquer coisa se passa, produz-se um acontecimento, uma passagem, que não deixa nada como antes". (DAVALLON, 2003, p. 15)

Deste modo, o público apresenta seu próprio enunciado – que pode ser feito em palavras, linguagem corporal e/ou expressões

faciais, entre outros –, relacionado não somente àquela obra específica, mas também a outros enunciados envolvidos nesta cadeia discursiva: outras obras do mesmo artista, obras de outros artistas, a mediação, outras vivências ligadas por afeto etc. (BAKHTIN, 1981b; CANCLINI, 1998; DABUL, 2008; DAVALLON, 2003).

A partir de Heinich, entendemos que a mediação não "tece relações improváveis" entre produção e recepção e sim opera transformações, ou traduções, que "fazem a arte por inteiro". (2008, p. 99). Ela age como uma ponte que liga as duas margens opostas de um rio. Desta forma, a mediação gera um elo entre arte e público. Assim, a mediação também é parte da cadeia discursiva que envolve obra de arte e público. Há uma conversa entre artista, mediador e público. Três falantes que erguem a voz, isto é, "expõem um juízo de valor e sua visão de mundo no discurso" e ouvem e se posicionam, isto é, reagem com nova fala. Reconhecer às muitas vozes presentes no discurso significa entender a polifonia do dialogismo (BAKHTIN, 1981b).

Perichoresis - Um *loop* único

Assim, a mediação, como o desenvolvimento de uma relação entre obra de arte e público, também é um *loop* único. Como uma dança formada de saltos, giros e passos. Seus três movimentos estão justapostos, interpenetrados. Ao aproximar público e obra, a mediação provoca afetos por ser uma das vozes desta cadeia discursiva.

A ideia de mediação como "o que se coloca entre" é presente tanto no campo jurídico (conciliação de partes em conflito), como no religioso (Jesus como o mediador entre Deus e os homens), e em ambos os contextos há um mudança na situação inicial, uma passagem a um estado melhor onde não há mais separação. A arte não precisa de uma justificativa para ser/estar na sociedade, logo não há porquê ela estar distanciada dos homens (DAVALLON, 2003; ROOKMAAKER, 2010).

Deste modo, a mediação é: (1) geradora de possibilidades, por aproximar o público de um mundo artístico do qual ele estava distanciado ao trazê-lo para o jogo; (2) propositora de experiências, ao provocar afetos que não surgiriam de outro modo (o jogo é único); e (3) catalizadora de conexões im-

prováveis, ao trazer sua voz para a cadeia discursiva. Vemos então que a mediação se torna "transporte de sentidos", dentro da potência do acontecimento, e fenomenológica, pois ela não delimita a fruição do público ao dizer o que ele deve "ler" na obra e sim por abrir espaços para deslocamentos e geração de sentidos, uma dança improvisada (BAKHTIN, 1981b; ESPINOZA, 2003; GADAMER, 1985).

Notas

[1] Ao falar do momento em que a mediação acontece, não restringimos ao instante em que o público se vê diante da obra, como em um museu, e um mediador ou guia interage com ele. Fala-se do momento em que o conteúdo mediador chega ao público, o que pode ocorrer até mesmo antes deste se aproximar da obra, visto que esse conteúdo pode ser apresentado em diferentes mídias.

[2] Howard Becker define "mundo artístico" como a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos característicos produzidos por aquele mundo. O sociólogo também afirma que "é perfeitamente possível haver vários desses mundos coexistindo num mesmo momento" gerando 3 tipos de relação: desconhecimento, conflito e cooperação. (BECKER, 1977)

[3] Esta proposição surge como resultado da disciplina Método e Pesquisa em Artes: Paralaboratório Escola-Floresta e aqui se encontra a relação com a ideia de Oswald de Andrade mencionada no título do trabalho.

[4] Max Bill faz menção à Fita de Moebius – superfície plana capaz de ser moldada no espaço através de um exercício contínuo que gera diferentes superfícies não direcionadas, dando a ideia de circularidade da forma – e à Geometria Euclidiana – "estudo de espaço cujos objetos possuem propriedades que não se alteram quando neles é aplicado um movimento" (p. 44). A obra é considerada como a "síntese de toda a sua pesquisa até o momento de sua execução" (p. 70), onde a matemática não é apenas o método, mas também a inspiração, "o que torna sua obra um ícone na criação de uma nova forma" (p. 46). A obra venceu o prêmio de escultura da primeira Bienal de São Paulo, em 1951 (CALIXTO, 2016).

[5] É importante destacar que este processo não é uma experiência puramente estética do indivíduo nem tampouco deve ser pensado como experiência "do" público, generalizado. Intenta-se pensar nos três movimen-

tos não apenas de uma perspectiva filosófica, mas também sociológica. Assim, sendo a arte uma atividade social vivenciada em diferentes situações sociais por diferentes grupos sociais, não podemos pensar no indivíduo isolado observando uma única obra e generalizar a experiência (DABUL, 2008; HEINICH, 2008).

[6] A partir de Thomas Kuhn, consideramos arte contemporânea como gênero artístico marcado por rupturas, movimentos e a noção de experiência e não como um momento cronológico da recente história da arte (HEINICH, 2012).

[7] O conceito de *obra aberta* considera como um dos aspectos implícitos da noção de "obra de arte" a pluralidade de fruidores que levam para o ato de fruição questões individualizantes e, por isso, considerando a situacionalidade da fruição de sua obra, o artista a produz com o objetivo de provocar diferentes respostas a partir de um estímulo definido em si (ECO, 2013).

[8] Publicado no Brasil pela editora Cosac Naify em 2007, o livro traz 74 perguntas de Pablo Neruda que estimulam o leitor a refletir sobre questões ligadas à natureza, ao significado da vida, à morte e ao ser humano como provocações poéticas, juntamente com reproduções fotográficas de instalações e colagens surrealistas criadas pelo ilustrador Isidro Ferrer.

[9] Segundo Scruton (2000), "afecções" é o modo pelos quais as coisas são afetadas, alterando o modo da coisa afetada; por exemplo, uma cadeira é afetada ao ser quebrada. Considerando que Deus é "substância infinita que abarca todas as coisas" (p. 16), e esta substância não pode ser alterada – "se a cadeira fosse substância estar quebrada seria um modo da cadeira" (p. 12) – todo o mais que existe está passível de ser afetado (SCRUTON, 2000).

[10] Apesar de Espinoza considerar "corpo" como "um modo de Deus que exprime de forma certa e determinada a essência de Deus enquanto coisa extensa" (P. II, Definição I), leremos "corpo" neste trabalho como referência aos públicos e às obras.

[11] Diferentemente da ideia de "potência de sentir" em Agostinho, que estaria na alma, lemos a "potência de agir" como corpo, isto é, expressão da matéria.

[12] As *playlists* foram visualizadas no aplicativo do Spotify no dia 23 de agosto de 2019.

[13] Nos referimos aqui à "manipulação" do que se entende por significado da obra e não à alteração de sua materialidade.

[14] Para Geertz (1997), a arte não pode ser vista como deslocada do contexto social onde é produzida, pois a vida social é constituída pela arte, dado que esta comunica ideias fundamentais daquela.

[15] Na arte, essa falta de compreensão pode ocorrer quando o público não está familiarizado com as convenções relacionadas à obra porque: (1) o artista, como inconformista, quebra a ação coordenada de seu mundo artístico em busca de produzir algo novo; e (2) o público e o artista não pertencem ao mesmo mundo artístico (BECKER, 1982).

[16] Bakhtin (1981) aponta que há dois tipos de interlocutores: o outro imediato e o *superdestinatário*, que seria aquele que se encontra em um momento histórico diferente, ou seja, não está no mesmo contexto que o falante. Assim, o *superdestinatário* não teria a mesma compreensão do enunciado que o "outro imediato" tem. Dentro dessa ordem, queremos então extrapolar a definição de Bakhtin e considerar como *superdestinatário* aquele que se encontra em um mundo artístico diferente do(s) criador(es) da obra.

[17] Canclini também utiliza o termo "contextualização pedagógica".

Referências

BAKHTIN, Mikhail. (1926) Le discours dans la vie et dans la poésie. In TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*. Paris: Éditions du Seuil, 1981a.

BAKHTIN, Mikhail. (1930). La structure de l'énoncé. In TODOROV, T. *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique*. Paris: Éditions du Seuil, 1981b.

BARTHES, Roland. *O óbvio e obtuso*: ensaios sobre a fotografia, cinema, teatro e música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BECKER, Howard S. Mundos Artísticos e Tipos Sociais. In VELHO, Gilberto (Org.) *Arte e Sociedade*: ensaios sobre sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

BOURDIEU, Pierre. Por uma ciência das obras. In *Razões Práticas*: Sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O Amor pela Arte*: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: EdUSP; ZOUK, 2003.

BRANDÃO, Ricardo Evangelista. A Estrutura da Sensação na Cognição Sensível em Santo Agostinho. *Revista Ética e Filosofia Política*. n. 18, v. 1, agosto 2015.

CALIXTO, Ronaldo. *Max Bill e a Unidade Tripartida*. Dissertação, Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2016. 77f. il.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EdUSP, 1998.

DABUL, Lígia. Museus de grandes novidades: centros culturais e seu público. *Horizontes Antropológicos,* Porto Alegre, v. 14, n. 29, jan./jun. 2008. Disponível em http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832008000100011

DAVALLON, Jean. *L'Exposition à l'œuvre*: Stratégies de communication et médiation symbolique, Paris: L'Harmattan, 1999.

DAVALLON, Jean. La médiation: La communication en procès? *Médiations & Médiateurs*, n. 19, p. 38-59, 2003.

DE CERTEAU, Michel. *A Cultura no Plural*. Campinas: Papirus, 1995.

DUFRÊNE, Bernadette; GELLEREAU, Michèle. La Médiation Culturelle: Enjeux professionnels et politiques. *Hermès, La Revue,* n. 38, p. 199-206, 2004.

ECO, Humberto. *A Definição da Arte*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

ESPINOZA, Benedictus de. *Ética*: demonstrada à maneira dos geômetras: texto integral. São Paulo: Martin Claret, 2003.

GADAMER, Hans-Georg. *A Atualidade do Belo* – A Arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

GEERTZ, Clifford. *O Saber Local*: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GELL, Alfred. Definição do Problema: a necessidade de uma antropologia da arte. *Poiésis*, Niterói, n.14, p. 245-261, 2009.

HEINICH, Nathalie. *A Sociologia da Arte*. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HEINICH, Nathalie. Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea. In BUENO, Maria Lúcia; CAMARGO, Luiz Octávio de Lima (Org.) *Cultura e Consumo*: estilos de vida na contemporaneidade. São Paulo: Senac, 2012.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MARTINS, André. Nietzshe, Espinoza, o acaso e os afetos: encontros entre o trágico e o conhecimento intuitivo. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 183-198, 2000.

MÖRSCH, Carmen. *Avant-propos. Le temps de la médiation*, Institute for Art Education de la Haute école des arts de Zurich (ZHdK), 2012. Disponível em www.kulturvermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=0&m2=1&lang=f. Acesso em 10/9/2019.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROOKMAAKER, Henderik R. *A Arte Não Precisa de Justificativa*. Viçosa, MG: Editora Ultimato, 2010.

SCRUTON, Roger. *Espinoza*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SILVA, Maria Freire da. A Pericórese Trinitária no Pensamento de João Damasceno. *Revista de Teologia e Ciências da Religião*, Universidade Católica de Pernambuco, v. 6, n. 2, p. 437-485 jul./dez. 2016.

ZOLBERG, Vera L. *Para Uma Sociologia das Artes*. São Paulo: Senac, 2006.

resenhas

“Si el cielo existe, se llama Perú”

[*Crónicas Migrantes*, Museo de Arte Contemporáneo de Lima]

Luiz Sérgio de Oliveira (Universidade Federal Fluminense, Brasil) [1]

https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40482

A conquista imperial empreendida pelos europeus nos territórios da hoje América Latina, ainda no despertar da modernidade no século XVI, definiu, por um período longo, o destino de um extenso processo migratório de ocupação e de colonização que deixou suas marcas – para o bem e para o mal – nas artes, na cultura e na vida social dos povos que habitavam e que habitam esses territórios; “esses imigrantes, fundamentalmente europeus do sul do continente, dominaram a cena migratória por muitas décadas”, conforme relatório da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL), aos quais se juntaram “as populações africanas como produto do sistema de escravidão vigente até o século XIX, [além de] asiáticos (principalmente japoneses e chineses) e, em quantidade menor, imigrantes de outras regiões (como o Oriente Médio)”. (CEPAL, 2019, p. 9)

[1] Luiz Sérgio de Oliveira é professor titular do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. É pesquisador integrante do Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamerica (GEAP-Latinoamérica). E-mail: luizsergiodeoliveira.br@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-8616-5089

Recentemente, as mudanças nos eixos norteadores da economia capitalista global, com a recuperação econômica de países europeus e a centralidade dos Estados Unidos a partir do fim da Segunda Guerra Mundial, trouxeram "uma notória reviravolta nas últimas décadas, quando ficou claro que a América Latina se tornara fonte de emigração. Depois dos anos 1990 e agora nos anos 2000, essa realidade se transformou em uma característica da região". (CEPAL, 2019, p. 9)

De acordo com dados do PNUD (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento), 195 milhões de pessoas viviam fora de seus países de origem em 2009, o que corresponde a 3% da população mundial, taxa que tem surpreendentemente permanecido nos mesmos patamares, de acordo com o relatório do PNUD:

> A taxa de migrantes internacionais entre a população mundial tem-se mantido notavelmente estável em cerca de 3% nos últimos 50 anos, embora se pudesse esperar, dada a existência de determinados fatores, um aumento no fluxo. As tendências demográficas – a saber, uma população envelhecida nos países desenvolvidos e populações jovens, em crescimento, nos países em desenvolvimento – e as crescentes oportunidades de emprego, aliadas a comunicações e transportes mais baratos, fizeram aumentar o desejo de migração. No entanto, aqueles que procuram migrar têm encontrado cada vez mais obstáculos [ao seu deslocamento] em virtude das políticas dos governos. (PNUD, 2009, p. 2)

Os principais destinos dos fluxos migratórios contemporâneos são os Estados Unidos, Canadá, Japão, Austrália e países da União Europeia. Dos 195 milhões de desterrados, 39 milhões residiam em 2009 nos Estados Unidos. (PNUD, 2009)

Ao lado da emigração extrarregional e da histórica imigração ultramar, a imigração intrarregional é um fenômeno de destaque nos fluxos de gentes na América Latina: "com várias nuanças dependendo do país em questão, a emigração intrarregional tem sido a característica dominante da migração internacional na América Latina a partir da segunda metade do século XX. (Martínez Pizarro; Rodríguez, 2017 apud CEPAL, 2019, p. 10) Neste cenário, o passado recente tem presenciado a emigração maciça de haitianos e venezuelanos para países da América do Sul. De acordo com dados recentes do censo demográfico chileno (2017), os mais atualizados da década de 2010 utilizados pe-

la pesquisa da CEPAL, quase 80 mil pessoas nascidas venezuelanas foram computadas como residentes no Chile no censo de 2017. Desse total, quase 99% chegaram ao Chile depois de 2009 e 73% entre 2016 e abril de 2017 (CEPAL, 2019, p. 11).

Crónicas Migrantes no MAC Lima

Em torno do fenômeno do processo migratório recente da população venezuelana, "o maior êxodo da história da região e uma das maiores crises de deslocamento do mundo", e das trocas culturais de longa data com o povo peruano, o Museu de Arte Contemporânea de Lima (MAC Lima) organizou a mostra *Crónicas Migrantes. Historias comunes entre Perú y Venezuela* [*Crônicas Migrantes – histórias comuns entre Peru e Venezuela*], com a proposta de "pensar sobre esse fenômeno migratório a partir das práticas da arte contemporânea". Com curadoria de Fabíola Arroyo, a mostra reuniu trabalhos de mais 30 artistas peruanos e venezuelanos[1], apresentando livros de artista, vídeos, objetos, colagens, tapeçaria, instalação sonora, entre outros meios.

Já na chegada à exposição, a obra *Migración* (2019, Fig. 1) do artista venezuelano Juan José Olavarria (residente em Buenos Aires) parece estabelecer o tom da mostra, ou o tom emprestado pela curadoria à mostra: um mapa bordado em um tecido branco, um tanto translúcido, exposto sobre uma parede pintada de vermelho escuro, dá as boas-vindas ao visitante enquanto o convida a refletir sobre o trágico êxodo recente dos venezuelanos, suas razões e suas implicações. De acordo com o texto de divulgação da mostra,

> *Migración* es un mapa de América del Sur bordado a mano por el artista sabre una tela intervenida. En este mapa aparece trazada, como una cicatriz, la ruta de "los caminantes". Migrantes que se desplazan caminando desde Venezuela hasta el sur del continente, por el corredor migratorio andino, en el que hay un total de cinco pasos internacionales. La Venezuela democrática y de próspera economía rentista petrolera fue durante décadas un destino migratorio para gran número de ciudadanos de países como Colombia, Ecuador y Perú. Venezuela también acogió, en menor número, a exilados de Argentina, Chile y Uruguay, que huían de las dictaduras militares. Ahora, los tránsitos migratorios se invierten y millones salen del territorio venezolano. (MAC Lima, 2019, s/p.)

Fig. 1 - Juan José Olavarria, *Migración,* 2019.

Se à primeira vista somos tentados a ler o mapa como uma representação da geografia da América do Sul dos velhos livros escolares, percebemos logo em seguida que certas linhas bordadas pelo artista não são coincidentes com a história geopolítica da região, linhas que demarcam fronteiras dos estados-nações. Para além das linhas que contornam o encontro dos territórios sul-americanos com os oceanos que os margeiam, temos as linhas percorridas pelos "*caminantes*" em direção ao sul da América do Sul. Segundo dados da Dirección Nacional de Migraciones do Ministério do Interior argentino, 70.531 venezuelanos fixaram residência na Argentina apenas no ano de 2018, representando 31,7% do total de imigrantes estrangeiros que buscaram residência no país no período.

Avançando na mostra, Lin Belaúnde, artista romena radicada em Lima, Peru, apresenta a série *Paisaje migratorio* (2018, Fig. 2) composta de trabalhos realizados sobre cédulas monetárias peruanas e venezuelanas (respectivamente, *soles* e *bolívares*), nas quais a artista criou colagens digitais que embaralham ícones da natureza e da geografia de cada país em distintos tempos históricos, resultando em "una paisaje de apariencia onírica [que] presenta una cordillera nevada, relámpagos, un árbol y animales en peligro de extinción". (MAC Lima, 2019, s/p.) Para além da convergência entre moedas que se desvalorizaram vertiginosamente no passado recente, Peru e Venezuela têm um histórico extraordinário de trocas, de amizade entre seus nacionais e de acolhimento de suas populações em deslocamento, em especial dos peruanos, algo que parece encontrar reciprocidade diante da crise que se alonga no presente histórico venezuelano:

> En el pasado la economía petrolera convirtió a Venezuela en uno de los principales destinos para la población peruana. Muy recientemente Perú se convirtió en el segundo país con mayor número de desplazados de Venezuela. Entre 2017 y 2018, el crecimiento interanual del ingreso de personas venezolanas al territorio peruano se incrementó en 400%. (MAC Lima, 2019, s/p.)

Contornando uma mesa comprida que abriga os livros de artista[2] da mostra *Crónicas Migrantes* nos espaços do MAC Lima (Fig. 3), podemos nos acercar da instalação sonora *El eterno retorno* (2012, Fig. 4) de José Luís Martinat, artista peruano residente em Gotemburgo, Suécia. *El eterno retorno*

Fig. 2 - Lin Belaúnde, *Paisaje migratorio*, 2018.

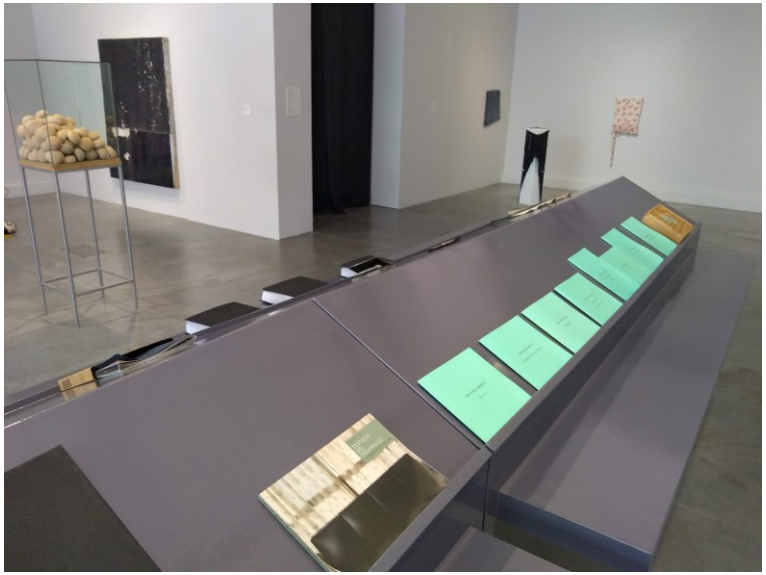


Fig. 3 - Vista parcial da exposição *Crónicas Migrantes*, MAC Lima

Fig. 4 - José Luís Martinat, *El eterno retorno*, 2012.

é uma obra sonora em sete canais que recorre à instalação de sete caixas de som suspensas sobre tripés à altura dos ouvidos dos visitantes, sete caixas de som organizadas em um formato de U aberto, como se pretendesse abraçar ou engolfar o visitante, como se pretendesse trazê-lo para o centro da obra. Das caixas emanam vozes masculinas e femininas em uma polifonia que trata da experiência da diáspora peruana, que tanto pode estar localizada em um país da Europa, nos Estados Unidos ou no Japão como em qualquer outra parte. Os textos lidos, narrados de forma relativamente simples, variam entre um ufanismo exacerbado e um ceticismo incontornável, marcados pela nostalgia, pela melancolia e por ressentimentos que inundam as vozes com *carajos* e *putas madres*, entre outros. Tratam da experiência dos que partiram na expectativa de um dia voltar – quem sabe –, assim como daqueles que foram para nunca mais. As vozes falam também da experiência dos que ficaram; daqueles que, por uma razão ou por outra, mesmo tendo visto muitos partirem, permaneceram no Peru. O material da obra foi coletado (e posteriormente processado pelo artista) nos comentários deixados no YouTube e/ou publicados em redes sociais sobre os vídeos musicais *Cuando pienses em volver*, de Pedro Suarez Vertiz; *Todos vuelven*, de Los Morochucos; e *Esta es mi Tierra*, de Augusto Polo Campos, artistas populares peruanos de diferentes épocas. Para ilustrar um pouco de *El eterno retorno*[3], enfrentando as precariedades do transcrito, a seguir alguns trechos da polivocalidade presente da obra:

> - Aguantó las lágrimas que se me salen. Respiro. Trató de recuperar algo de tranquilidad. Somos hermanos. ¡El pecho me revienta, todo bien! ¡Vamos progresando! A triunfar, peruanos ¡somos hermanos!
>
> - ¡Me enfurezco, lagrimeo y respiro y me siento más peruano que nunca!
>
> - Diablos, primo. ¡Me hiciste rodar unas lágrimas, que importa! Es porque quiero a mi Perú.
>
> - ¡Bravo!
>
> - No te preocupes, el Perú está esperando a todos sus hijos pródigos.
>
> - Al Perú no vuelvo ni muerto!
>
> - ¡Cállate, completo idiota! No sabes valorar lo que es el país. Si uno no ama al país que lo vio nacer es cómo no amarse a uno mismo. Suerte que no estás acá, porque el que ama a su patria la tiene que amar como eres, ¡y espero que nunca vuelvas a esta tierra prodigiosa llamada Perú!

- El Perú es realmente esplendoroso, grandioso, hermoso! Vamos abajo, arriba Perú por la puta madre a pesar de un traidor, un poder legislativo parásito, un poder judicial torbellinos jugadores tan hijos de puta, ¡vamos carajo! vamos puta madre!

- Los que vuelven son los que fracasan.

- ¡El Perú es mi tierra y estaré siempre dispuesta a defenderla con mi vida, con mi vida!

- Gente sin educación por todos lados, calles lenas de pandilleros. La televisión peruana es una cochinada que promueve la estupidez. Allá en el sur, se quema la gente los colegios nacionales llenos de profesores incapaces; una discriminación extrema por parte de la clase alta. Somos una vergüenza en el deporte ya ni que hablar de los políticos y otras cosas que ni quiero acordarme.

- ¡Si el cielo existe, se llama Perú!

Independentemente de José Luís Martinat ter concebido sua obra *El eterno retorno* baseado em experiências e relatos da diáspora peruana, tendo como epicentro três canções populares do universo musical peruano, conforme testemunham os comentários deixados nas redes sociais e no YouTube, um retorno a essas mesmas fontes visitadas por Martinat sete anos depois (em 2019) revela que a nostalgia da distância, a melancolia do exílio e do desterro parecem se espalhar cada vez mais na vida social contemporânea, inexoravelmente pautada por trânsitos, deslocamentos e partidas. São sentimentos que se desprendem no rol dos comentários da canção *Cuando pienses en volver*, de Pedro Suarez Vertiz, no YouTube. Apenas um exemplo: "Yo la escucho desde Francia. Extraño tanto a mi país Panamá mi familia y mis amigos."[4]

Neste sentido, a mostra *Crónicas Migrantes* (Fig. 5), sem qualquer prejuízo da assertividade política pretendida pela curadoria na articulação entre peruanos e venezuelanos em deslocamentos, em especial diante do flagelo político, econômico, financeiro e social que acomete a Venezuela nos dias presentes, trata também de certo nomadismo – para o bem e para o mal – que tem caracterizado o homem e a mulher contemporâneos em um mundo que parece encolher a cada dia!

Luiz Sérgio de Oliveira, Si el cielo existe, se llama Perú.

Notas

[1] A mostra *Crónicas Migrantes. Historias comunes entre Perú y Venezuela* esteve em cartaz no MAC Lima de 12 de setembro de 2019 a 2 de fevereiro de 2020. Participaram da mostra: Miguel Aguirre (Peru), Alessandro Balteo-Yazbeck (Venezuela), Fernando "Coco" Bedoya (Peru), Lin Belaúnde (Peru), Alicia Caldera (Venezuela), Iván Candeo (Venezuela), Marylee Coll (Venezuela), C.J Chueca (Peru), Enrique Doza (Venezuela), Gabriela Gamboa (Venezuela), Gilda Mantilla (Peru) & Raimond Chaves, José Carlos Martinat (Peru), José Luis Martinat (Peru), Ana Mosquera (Venezuela), Juan José Olavarría (Venezuela), Erika Ordosgoitti (Venezuela), Andrés Pérez González (Peru), Max Provenzano (Venezuela), María Octavia Russo (Venezuela), Juan Javier Salazar (Peru), Paola Torres Núñez del Prado (Peru), Giancarlo Valverde (Peru), Teresa Mulet (Venezuela) e Julia Zurilla (Venezuela). Do Programa Público: Grupo Gallinazo (Gonzalo Benavente, Rafael Jiménez, Juan Carlos Ortiz y Maribel Martínez), Luisa Fernanda Lindo, Emilio Santisteban e Marcos Temoche. (Informações coletadas no *site* do MAC Lima: http://maclima.pe/project/cronicas-migrantes-peru-venezuela-maclima/). A mostra *Crónicas Migrantes. Historias comunes entre Perú y Venezuela* esteve em cartas no MAC Lima de 12 de setembro de 2019 a 2 de fevereiro de 2020.

[2] Os livros de artista apresentados na mostra são de autoria de Alícia Caldera, Marylee Coll, Enrique Doza, Gilda Manlitta & Raimond Chaves, José Carlos Martinat, Teresa Mulet, María Octavia Russo e Giancarlo Valverde.

[3] Um vídeo com a obra *El eterno retorno* pode ser encontrado em https://vimeo.com/178291482

[4] Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=fOBdcuX1FyQ

Referências

CEPAL (Comisión Económica para América Latina y el Caribe). *Observatorio Demográfico, 2018* (LC/PUB.2018/25-P). Santiago: CEPAL, 2019.

MAC Lima. *Crónicas Migrantes. Historias comunes entre Perú y Venezuela.* Lima: MAC Lima, 2019 (material não publicado, s/p.).

NAÇÕES UNIDAS (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento). *Relatório de Desenvolvimento Humano 2009 - Ultrapassar barreiras: Mobilidade e desenvolvimento humanos.* Nova York; Coimbra, PNUD, 2009. Disponível em https://www.br.undp.org/content/brazil/pt/home/library/idh/relatorios-de-desenvolvimento-humano/relatorio-do-desenvolvimento-humano-20009.html

Informações das imagens

Fig. 1 - Juan José Olavarria, *Migración,* 2019.
bordado sobre tela intervenida
(Foto: Luiz Sérgio de Oliveira)

Fig. 2 - Lin Belaúnde, *Paisaje migratorio*, 2018.
collage digital
(Foto: Luiz Sérgio de Oliveira)

Fig. 3 - Vista parcial da exposição *Crónicas Migrantes*, MAC Lima, com os livros de artista em primeiro plano.
(Foto: Luiz Sérgio de Oliveira)

Fig. 4 - José Luís Martinat, *El eterno retorno*, 2012.
installación sonora
(Foto: Luiz Sérgio de Oliveira)

Fig. 5 - Vista parcial da exposição *Crónicas Migrantes*, MAC Lima, com a instalação sonora de José Luís Martinat ao fundo.
(Foto: Divulgação, MAC Lima)

Recebido: 15/11/2019; Aprovado: 5/1/2020

Citação recomendada:

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. Si el cielo existe, se llama Perú. [resenha da mostra *Crónicas Migrantes. Historias comunes entre Perú y Venezuela*, MAC Lima, Peru]. *Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, p. 397-408, jan./jun. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i35.40482]

Informações da exposição

Crónicas Migrantes. Historias comunes entre Perú y Venezuela, em exposição no Museo de Arte Contemporáneo de Lima, Peru, de 12 de setembro de 2019 a 2 de fevereiro de 2020.
Curadoria de Fabiola Arroyo, com obras de mais de 30 artistas peruanos e venezuelanos.

Mais informações:
http://maclima.pe/project/cronicas-migrantes-peru-venezuela-maclima/

Universidade Federal Fluminense

Reitor
Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Vice-Reitor
Fábio Barboza Passos

Chefe de Gabinete do Reitor
Denise Aparecida de Miranda Rosas

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação
Andrea Britto Latge

Coordenador de Pesquisa da PROPPi
Walter Lilenbaum

Pró-Reitora de Graduação
Alexandra Anastácio Monteiro Silva

Diretor do Instituto de Arte e Comunicação Social
Kleber Santos de Mendonça

Vice-Diretora do Instituto de Arte e Comunicação Social
Flávia Clemente de Souza

Coordenador do PPG em Estudos Contemporâneos das Artes
Jorge Vasconcellos

Vice-Coordenador do PPG em Estudos Contemporâneos das Artes
Ricardo Basbaum

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Área de Concentração

Estudos Contemporâneos das Artes

Linhas de Pesquisa

Corpo - Cena - Crítica da Representação
Experiência - Conceito - Sonoridades
Lugar - Política - Institucionalidades

Corpo Docente Permanente

Andrea Copeliovitch
Ana Beatriz Cerbino
Giuliano Obici
Jorge Vasconcellos
Leandro Mendonça
Ligia Dabul
Luciano Vinhosa
Luiz Guilherme Vergara
Luiz Sérgio de Oliveira
Martha Ribeiro
Ricardo Basbaum
Tania Rivera
Tato Taborda
Viviane Matesco

Professores Colaboradores

Mariana Pimentel
Pedro Hussak
Walmeri Ribeiro

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

***Poiésis*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (2020, 410., 21cm, il.).**
***Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 35, jan./jun. 2020. (Editor: Luiz Sérgio de Oliveira).**

(Dossiê: O que pode uma curadoria descolonial? Organização: Manoel Silvestre Friques e Ricardo Basbaum).

Universidade Federal Fluminense; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes.

ISSN 2177-8566 (online)

1. Artes; 2. Práticas artísticas; 3. Crítica das artes; 4. Teorias das artes; 5. Cultura

ISSN 2177-8566